od nowej kolumny

Przedmowa.

Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej obejmuje wiadomość o przedstawieniach teatralnych od r. 1598 do końca XVIII w., z wyłączeniem historji teatru narodowego od r. 1765, a właściwie 1774. W książce chodzi wyłącznie o zabawy teatralne, urządzane w najwykształceńszych sferach polskich. Teatr ten cechuje inicjatywa prywatna; dąży do zaspokojenia potrzeb w repertuarze światowym, nie ma w nim śladu o posługiwaniu się w wyborze sztuk szablonem obyczajowym średniowiecznym, jak się to dzieje w teatrze ludowym; nie uznaje także celów pedagogicznych, wychowawczych, na które teatr konwiktowy kładzie główny nacisk. Warstwy

wykształcone myślą zawsze o sztuce, wziętą estetycznem, mniej lub więcej wyrafinowanem, i zabawieniu się w ten sposób, jak się równocześnie bawi zachodnia Europa.

Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej nie obejmuje kart świetnych, genjuszem narodowym opromienionych; nie było w nim myśli twórczej, organicznej, i przygodnie tylko zdobywał się na sztuki, które dla rozwoju dramatu w Polsce mają pewne znaczenie. Budzi on raczej interes ze względu na historję obyczajów, jest jednym z dowodów ścisłego współżycia Polski z kulturą Zachodu i w żaden sposób poza nawias badania naukowego usuwany być nie może. Niepozorny z punktu widzenia ogólno europejskiego, tkwi organicznie w naszej literaturze jako świadectwo przeszłości i pamiątka

dowodów, które pominęliśmy, aby przyswoić sobie tę najważniejszą gałąź kultury każdego cywilizowanego narodu.

Przedmiot ten traktowałem kilkakroć na wykładach uniwersyteckich, począwszy od r. 1897. Myślałem, że amator rozporządzający czasem i środkami podejmie temat i lepiej wykona. Praca wymaga dużo badań szczegółowych, podróży i nakładów. Tymczasem nikt do tego dzieła się nie zabrał. Historja teatru polskiego stoi jeszcze na martwym punkcie, na którym ją studja Wojcickiego i Kraszewskiego pozostawiły. U nas panuje przekonanie, że podręczniki można pisać przed dziełami szczegółowemi. Wydawcy dzieł zbiorowe, encyklopedje, czasopisma zwracały się nieraz do mnie z prośbą o napisanie jakiegoś tymczasowego

szkiców z historji naszego teatru. Materjał myślałem przetworzyć i nie śpieszyłem się zbytecznie z odpowiedzią. Teraz, gdy mu stosowny kształt nadałem, niech idzie w świat z nadzieją, że da pobudkę do dzieł lepszych, które wreszcie postawią historyę naszego teatru na tym poziomie, na jakim na Zachodzie się znajduje.

~~St. W.~~

od nowej karty

[illegible]

Rozdział I.

Teatr Odrodzenia

[illegible] Kochanowski – Szymonowic – Komarze.

tłumacze

[illegible]

tekst.

I. ~~Teatr Odrodzenia~~.

Teatr Odrodzenia w Polsce jest słabem odbiciem teatru Odrodzenia we Włoszech i Francji. Miał on na celu obdarzyć Polskę taką samą sztuką dramatyczną, jaką wydał świat starożytny. Chodziło o przekłady, naśladownictwa i samoistne kompozycje na wzór tragików i komików klasycznych, właściwie Eurypidesa, Seneki, Plauta i Terencjusza. Zagranicą marzono o sztukach pięcioaktowych, opartych na arystotelesowskich trzech jednościach dramatycznych. Sztuka ta wydała dosyć pokaźny poczet autorów programowych, wcale zręcznie krzątających się około teatru w ośrodkach wszystkich ogniskach kultury Odrodzenia, tj. Ferrarze, Flo-

rencyi, Wenecyi i Paryżu. Wystarczy wymienić nazwiska Ludwika Aryosta [Ariosta], Jana Maryi Cecchiego [Cecchiego] i Roberta Garnie- [Garniera] ra, aby dać wyobrażenie o talentach, zasobach i wartości tej sztuki.

Polska zdobyła się tylko na dwu przygodnych autorów i trzech tłumaczów, którzy dokonali swych dzieł w czasach Stefana Batorego i początkach rządów Zygmunta III (1578-1597), tworząc je czasem z myślą o scenie, a częściej w celu rozszerzenia smaku do nowszej literatury świeckiej. Zagraniczne akademje i dwory zajmowały się wcale żywo teatrem Odrodzenia, łożyły koszt na wystawę, więcej wspa-niałe; niektóre przedstawienia wywoływały nawet dysku-syje literackie; w Polsce teatr ten powstał do życia i za-

opiekował się nim pierwotnie Kanclerz Zamojski, a poza nim nie mógł liczyć na żadne opiece, chyba w szkołach i konwiktach. Może nie wszędzie da się wykazać bezpośredni wpływ Zamojskiego na powstanie danych sztuk, to jednak pewne, że wszyscy autorowie i tłumacze teatru Odrodzenia pozostają w bliższym lub dalszym stosunku do jego dworu. Kanclerz teatrem Odrodzenia bardzo się interesował i bawiąc na wywczasach wiejskich, studentom zamojskim kazał dawać przedstawienia na tematy, wzięte najczęściej z historji rzymskiej, jak donosi Bonifacy Vannozzi, jeden z dyplomatów kurji rzymskiej w polsce [1].

Największą ozdobą i zupełnie wyjątkowym utworem teatru Odrodzenia w polsce jest Odprawa posłów

1) Wiszniewski, *Hist. lit. pols.* VII. 226.

greckich pióra Jana Kochanowskiego (1578). Jest to obrazek dramatyczny złożony z kilku scen, które mają na celu umotywować doniosłość odmownej odpowiedzi, jaką dał senat trojański Ulyssesowi i Menelausowi, którzy przybyli do Troi z żądaniem oddania Heleny, uprowadzonej z Sparty przez Parysa-Aleksandra. W pierwszych dwu scenach przedstawiona jest sytuacja przed naradą senatu. Aleksander prosi Antenora o poparcie swej sprawy w senacie a Mamka-Stara Pani pociesza Helenę, zatroskaną, że jej przyjdzie wrócić do Grecji. Obie te sceny uważa Kochanowski za rodzaj epizodów dramatycznych na wzór Eurypidesa, bo czyni z nich osobne całostki, zakończone chórami, które przestrogi zdaczone z treści sztuki czy-

powiadają.

Potem następuje centralna scena utworu z opowieścią Posła o posiedzeniu senatu trojańskiego. Wyprawiony przez Aleksandra posłaniec opowiada Helenie szeroko a nadzwyczaj plastycznie, jaki przebieg miała narada w sprawie żądania Greków o zwrócenie żony Menelausowi. Opowiadanie przypomina mocno sprawozdanie gońca w <u>Orestesie</u> Eurypidesa o posiedzeniu sądowem w Argos w sprawie zabójstwa Klytemnestry. Kochanowski posiłkował się silnie w swej sztuce wskazówkami Eurypidesa. W trzech epizodach ujął wszystkie poboczne treści i ekspozycję z przedstawieniem zarazem.

Następuje teraz w tragedji krótka scenka z po-

gróźbami odprawionych posłów, zakończona najpiękniejszym, trzecim z kolei, chórem „O białoskrzydła morska pławaczko", który według własnej uwagi Kochanowskiego „jakoby greckim chórom przydany", tj. na wzór jednego chóru w Hippolycie Eurypidesa jest utworzony. Dramat zbliża się szybko do rozwiązania. W piątej i ostatniej scenie podaje Kochanowski upomnienie Antenora do pogotowia wojennego, przerwane przepowiednią Kassandry o upadku Troi, potem stajemy u zakończenia, zawierającego zawiadomienie Rotmistrza załogi nadbrzeżnej o ujęciu więźnia greckiego, który przyniósł zapewnienie, że w Aulidzie stoi tysiąc galer greckich w pogotowiu do wyjazdu ku Troi.

Zawikłania tragicznego w tym pomyśle nie ma. Jest to tylko szereg scen dramatycznych, mających objaśnić grozę

położenia, w jakie się wprawili Trojanie dzięki odmownej odprawie posłów greckich. Dramacik krótki, z 606 wierszów złożony, w czem 203 wiersze poświęcono opowieści posła, odznacza się intuicyjnem odtworzeniem sytuacji, stworzonej w Troi przez przybycie i odjazd posłów greckich. Tę stronę tematu zdołał mistrz z Czarnolasu z wyższym artyzmem wyrazić; w sztuce swej uwydatnił plastycznie cały splot wypadków z przebłyskiem nieudanych układów połączony i to jest miarą jego talentu i największą zaletą jego sztuki. Niemniej trzeba podkreślić, że to nie tragedya, ale obrazek dramatyczny przez dobrego artystę i niepośledniego klasyka napisany.

Wobec takiego stanu rzeczy trudno spodziewać się właściwych ról i charakterów w tej sztuce. Najwyższy

jest może Antenor, przestrzegający senator trojański, nieprzy-stępny agitacji Parysa i wcześnie upominający Priama o poczynienie przygotowań do grożącej wojny. Inne osoby występują tylko doraźnie i popisują się krótkiemi monologami, które niezbyt wiele plastycznych rysów zawierają. Występy ich sprowadzają się po większej części do ma-rjonetkowych opowiadań. Kochanowski oddał wzruszenie Heleny w chwili, gdy rozstrzygały się jej losy i w dialogu jej brata obawa przed wojenną przyszłością. W Kassandrze odważył się z początkiem na określenie obłąkania na scenie; w Rotmistrzu przedstawił człowieka czynu wśród gadatliwych Trojan. Figury te są trafnie postawione ale nierozwinięte, co poczęści przypisać

mowna pośpiechowi, w jakim sztuka powstała. Kocha-
nowski zapewnia, że dzieło jego jest szkicem, o którym
myślał, że pójdzie „na trąbki do apteki”? Nagląca proś-
ba Zamojskiego kazała mu poświęcić ambicję autor-
ską. Szkicu Szkic dla braku czasu i zdrowia nie
przerobił i w pośpiechu przepisawszy, posłał podkancle-
rzemu co miał, na fest fest rodzinny, którego terminu
odwlec się nie dało.

Sztuka ma nastrój bardzo uroczysty, który wymow-
nie świadczy, z jakim przejęciem odnosił się Kochanowski
do Homera i świata klasycznego. Jest ona najpiękniej-
szym pomnikiem jego studjów klasycznych. Język wiersza
przepyszny, wyjątkowo jasny, bardzo barwny a posągowy.

Jest ona oryginalnym zjawiskiem w teatrze Odrodzenia, bo z Iljady ówcześni autorowie nie tak pochopnie korzystali, jak z Eneidy i Liwjusza. O Didonie wiele powstało tragedyj, ale nie o pięknej Helenie. Wątki zaczerpnął Kochanowski z wzmianek Homera w Iljadzie o poselstwie Ulyssesa i Menelausa do Troi, zwłaszcze z pieśni III, które zarazem przetłumaczył; a równocześnie z romansu greckiego Dictysa z Krety *De bello Troiano*, upowszechnionego w Polsce w broszurze pt. *Historia barzo piękna o zburzeniu sławnego miasta y państwa trojańskiego*, która ukazała się w Krakowie na kilkanaście lat przed *Odprawą* (1563). Pod względem technicznym wzorował się głównie na Eurypidesie i pamiątkę swych studjów pozostawił w wyjątku tłu-

marzenia *Alcestis*, której także nie jest obojętnym zabytkiem w historji teatru Odrodzenia. Dwa więc przekłady pióra Kochanowskiego zawdzięczamy przygodnemu zajęciu się poety dramatem. Naturalnie i tragedje Seneki, czerpiące wątki z opowieści o wojnie trojańskiej, nie były mu obce. Jedna z nich, *Agamemnon*, dopomogła Kochanowskiemu do określenia roli Kassandry. Formę metryczną oparł na tradycji włoskiej literatury; używanie jedenastozgłoskowca bezrymowego w djalogu zarówno *Odprawy* jak fragmentu *Alcestis* pochodzi z tragedyj włoskich z pierwszej połowy XVI w., żeby wymienić *Sofonisbę* Jana Trissina, *Rosmundę* Jana Rucellai i *Orazię* Piotra Aretina 1).

1) Kallenbach J. „Rozpr. wydz. filol. Ak. Um." X. 321; Bruchnalski W. „Sprawozd. z posiedz. Ak. Um." 1909 lipiec; Sinko T. w wyd. <u>Odprawy posłów greckich</u> w „Bibl. narod." № 3.

<u>Odprawa posłów greckich</u> jest najcenniejszym pomnikiem wspaniałych kilkudniowych uroczystości weselnych Jana Zamojskiego podkanclerzego z Krystyną Radziwiłłówną, córką Mikołaja, wojewody wileńskiego, które odbyły się w Jazdowie pod Warszawą w styczniu 1578 r. tuż przed sejmem, w międzyczasie po stłumieniu buntu gdańskiego a przed podjęciem wyprawy na Moskwę, na które zbierający się właśnie sejm miał uchwalić niezwykle wysokie pobory. Uroczystości składały się z turniejów, po których pozostały ciekawe <u>Artykuły gonienia do pierścienia</u>, i z wielkiej uczty, podczas której wygłoszono wiersz łaciński <u>Orpheus sarmaticus</u>, pióra tegoż naszego poety. Treścią tego utworu było zwrócenie uwagi rodaków na

niebezpieczeństwo grożące krajowi od Tatarów i wezwanie ogółu do otrzeźwienia z gnuśności, zjednoczenia się pod wodzą dzielnego króla i użyczenia mu wydatnego poparcia w zamierzonej wyprawie na Moskwę. Programem tych zabaw zajmował się bardzo gorliwie sam podkanclerzy i przybrał do pomocy poczciwego Zbigniewa Ossolińskiego, późniejszego wojewodę sandomierskiego, który w zapiskach z pewną chlubą zanotował:

„Był sejm w Warszawie roku 1578. a w sejmie panu Zamojskiemu pomagałem maszkar i trojańskiej odprawy na przenosinach żony jego, Radziwiłłówny" 1).

Fakt, że stawiając sztukę Kochanowskiego w osobnem świetle i pozwalając podkreślić allurye (aluzje) okolicznościowe, które współcześni widzowie zapewne lepiej od-

1) Sobieski W., *Archiwum J. Zamoyskiego*, Warsz. 1904 I, 490; Ossoliński Zb., *Pamiętnik*, Lwów 1879 str. 2.

czuwać musieli, niż my dzisiaj. Skoro *Odprawę* odegra-
no na weselu podkanclerzego, więc naturalnie wszystkie
uwagi Heleny i jednego z chórów o wierności małżeńskiej,
zresztą bardzo dyskretne i nienarzucające się, musiały
nabrać znaczenia przygotowań przestróg dla kochającej
się pary. Sztuka ma wielki charakter dydaktyczny,
właściwy dyalogom studenckim z czasów Zygmunta
Starego pt. *Sąd Parysa* (1542). Ubolewanie chóru
nad brakiem baczenia w wieku młodocianym i narze-
kanie Ulyssesa na zbytki, próżniactwo, rozwiązłość
i niewstrzemięźliwość młodzieży, której przedstawicielem jest
Parys, spotkały się ze szczególnem uznaniem współ-
czesnych, obecnych na przedstawieniu. Wspominają listy
tych czasów batoryańskich, Heidenstein zapewnia, że

19

Odprawę przedstawiono ze względu na młodzież wówczas zebraną w Warszawie, chcąc podnieść w niej animusz rycerski i serca ogółu dla wyprawy moskiewskiej pozyskać. Ideologja pracy pióra Kochanowskiego miała służyć, jak podaje, [czy tak?] „excitandorum maxime juventutis ad bellum causa" 1). Wszakże niepodobna zaprzeczyć, że poważna nauka drugiego chóru o odpowiedzialności władzy za powodzenie spraw publicznych i wezwania Antenora do pogotowia wojennego wyrażały poglądy i nastroje ówczesnych sterników państwa polskiego przed zebraniem sejmu, które Kochanowski jeszcze raz w wierszu *Orpheus Sarmaticus* uważał za potrzebne podkreślić. Przez te aluzje i wspomnienia obraz stworzony z odległej przeszłości greckiej nabierał więcej interesu dla współczesnych, patrzano nań

1) Heidenstein R., Vita Joan. Zamoyscii ed. Działyński. Poznań 1861 str. 44.

znaczej, niż my dzisiaj, i niekoniecznie wartość jego oce-
niano ściśle estetycznym probierzem, tj. o ile Kochanowski
w _Odprawie_ zbliżył się do wzorów greckich i zrozumie-
nie świata klasycznego okazał.

Następna sztuka teatru odrodzenia _Castus Joseph_
Szymona Szymonowica (1587) nie przedstawia tyle histo-
rycznego interesu i gotuje nam pełne rozczarowanie. Na-
pisana po łacinie, była, zdaje się, przeznaczona do czyta-
nia i zapewne nigdy przedstawienia teatralnego się nie
doczekała. Autor jej jednak miał pewną scenę przed
oczyma, bo u końca pierwszego epizodu jedna z osób
działających powiada: „Ego interim abeo, ut quae scio
facta optima, properem domo"; a w trakcie trzeciego epi-
Cedamus
zodu ta sama osoba odzywa się: „Cedamus intro, feminas

non est decens „Foris manere". Sztuka więc toczy się stale na dworze czy ulicy przed jakimś pałacem.

Dramat Szymonowica może jednak zaciekawić jako próba przedstawienia zawikłania erotycznego na scenie odrodzenia. Ponieważ Kochanowski takiego problemu nie poruszył, więc z zajęciem śledzimy, jak go Szymonowic rozwiązał. Akcję poprzedza prologiem, który wypowiada Malus daemon, przechwalający się wielką czcią, jakiej w Egipcie doznaje. Malus daemon oświadcza, że postanowił cnotliwego Józefa wplątać w sidła przeklętej Jempsary i zniszczyć mesjaniczne nadzieje narodu żydowskiego, złączone z jego osobą. Tuż zaraz ukazuje się bohater i zostaje określone jego stanowisko na dworze możnego Faetifera. Dramat obejmuje trzy epizody na wzór starożytny, poprzedzone chórami panien egipskich. Pierwszy i drugi epizod

przynosi rozprawę o przeżyciach miłosnych bohaterki. Cięż-
ko chorą i kapryśną żonę Putifara pocieszają Mamka
i chór Egipcjanek i pytają o wyznanie, co jej dolega.
Po długiem wahaniu Jempsar oświadcza, że się zakocha-
ła w Józefie, z kupnego niewolnika wywyższonym na
piękne stanowisko zarządcy dóbr swego męża i wzgardzo-
na przezeń postanowiła się zabić. Decyzja ta nie ma
dostatecznego uzasadnienia psychologicznego i, jako zbę-
dny, nieostrożnie przejęta została z obcego wzoru.
Mamka odradza jej szalonego kroku i obiecuje lekarstwo
na miłość. Sytuacja przeciąga się do następnego epizodu.
Jempsar przyznaje, że dlatego udaje chorą, aby być sa-
motną i łatwiej porozumieć się z Józefem i skoro nie
mogła go dotąd ująć jako pani, postanawia się uniżyć
i prośbami pozyskać jego miłość. W tem Mamka wraca

z małżonkami na miłość.

Oba te epizody możnaby uważać za dyspozycję; akcji w nich bardzo mało, zaznajamiają nas one tylko z niepokojami ambitnej i wzburzonej oporem Józefa Jempsary i każą z niecierpliwością oczekiwać sceny zalotów. Tymczasem Szymonowicz nie miał odwagi przedstawić takiej akcji na scenie. Zalecanki Jempsary do Józefa w epizodzie trzecim są podane w opowieści Mamki. Najważniejszą część swego dramatu umieścił Szymonowicz w opowiadaniu, które czyni mniej korzystne wrażenie, niż opowiadanie posła w Odprawie posłów greckich, bo to odnosiło się do sprawy publicznej, a tamto dotyczy się prywatnego zajścia. Dopiero po niem ukazuje się bohaterka z płaszczem Józefa w ręku i postanawia się zemścić. Scena ta jest najruchliwsza. Gdy Faetifer wszedł do domu, wzgar-

żona zalotnica przekręca przebieg wypadków zaszłych w jego nieobecności i zmyśla zamach niewolnika na swą cześć, wskutek czego Faetifer kazał go ująć i do ciemnicy wsadzić. W zakończeniu poseł opowiada o uwolnieniu Józefa i wyraża przekonanie, że jest niewinny, wskutek czego zamierza zwrócić się do pana i oczyścić więźnia od rzuconej nań potwarzy 1).

Dramat, ujęty w trzy jedności dramatyczne, przedstawia dosyć składną całość, ale nie wywiera głębszego wrażenia, bo wszystkie sceny erotyczne podaje wspomnieniem i pierwszy raz i drugi epizod odznacza się rozwlekłością, i nie wynikł z samodzielnej obserwacji psychologicznej. Przyczynę tej niejasności odkrywa porównanie z Hippolytem Eurypidesa, którego nasz autor w tej części poprostu przełożył, a w niektórych miejscach niezręcznie rozszerzył do

1) Simonis Simonidae _Opera omnia_ ed. A. M. Durini. Varsoviae 1772 str. 39, 58; Chrzanowski I. w „Ateneum" 1892, I, 537-551.

swego pomysłu nagiął. Że wzgardzona przez pasierba Fedra chce sobie życie odebrać, to jest zrozumiałe; ale skąd wpadła na ten sam koncept Jempsar wobec obcego człowieka, to dopiero wyjaśnia porównanie. Zestawienie tych sztuk zdradza naraz, że w forsownej przeróbce Szymonowicz wdzięk i delikatność dyalogów (dialogów) i chórów Eurypidesa znacznie obniżył. Trafiają się w niej także niespodzianki, jak np. że Jempsar w swej roli korzysta wszystko z słów Fedry, ale także Hippolyta. Dramat Szymonowicza jest robotą gabinetową młodego autora, który dyalogu miłosnego unikał, choć zawikłanie miłosne na scenę wprowadzał. Pisał swą sztukę z całym dydaktyzmem, żeby cnotę Józefa w pięknym świetle przedstawić i temat znany w Polsce z mysteryum Żywot Józefa przez Reja (1545),

przy pomocy Eurypidesa odświeżyć. Dramat uczynił pewne wrażenie i w dziesięć lat po wydaniu przez Stanisława Gosławskiego wcale dobrze na polskie przetłumaczony został (1597). Tłumaczenie należy jeszcze do okresu, kiedy teatrem Odrodzenia wcale żywo u nas się interesowano.

Dalsze pomniki teatru Odrodzenia są już tłumaczeniami. Teatr Odrodzenia zdobył się w Polsce tylko na dwie sztuki oryginalne i ilościowo złożył nadwyraz skromną dań na ołtarzu tej sztuki. Tłumaczeń mamy więcej i przeważnie są to rzeczy wybitne i przez dobrych autorów wypracowane. <u>Jephtes sive votum</u>, tragedya Jerzego Buchanana, Szkota w Francyi osiadłego, przełożona została przez panegirystę dworu Zamojskiego, Jana Zawickiego pt. <u>Jephtes tragedya</u> (1587). Jest to rzym-

jąca i udatna odmianka Ifigenji w Aulidzie Eurypidesa, która cieszyła się wielkiem powodzeniem w czasach Odrodzenia. W Polsce znana była w kilku przeróbkach na teatrach konwiktorskich jezuickich. Po łacinie odegrali ją studenci w Wilnie 1574 r., w Pułtusku 1599 r.1) Przekład Zawickiego jest bardzo pięknym językiem dokonany, ale bardzo niestaranny, z licznemi skróceniami, które czasem myśl oryginału zaciemniają. W sprawozdaniu Posła o ofiarowaniu Ifigenii pominięto szczegół zasadniczy, który nie może być opuszczony, jeśli jego sprawozdanie nie chce się odebrać istotnej wartości.

Dalsze przekłady wprowadzają nas w bezpośrednią styczność z teatrem starożytnym. Troades, najpiękniejsza i najbardziej wzruszająca tragedja Seneki, znalazła tłómacza w znakomitym stylíście Łukaszu Górnickim (1589).

1) Sygański J., Listy Skargi. Kraków 1912 str. 70; Załęski A. w "Bibl. starož. pis. polsk." Warsz. 1854 VI. 324-327.

Troas jego jest nierównie swobodna i bardzo obszerna parafraza oryginału, ślicznym, silnym, wymownym i nadzwyczaj poetyckim językiem uskuteczniona. Gdzieniegdzie jednak tekst Seneki rozszerzył o kilkaset wierszy. Podziwiać można jego talent pisarski i przeważnie staranne wyrozumienie tekstu. Ale tłumaczenia tego za wzorowe uważać niepodobna, bo niezawsze jest ściste, trafiają się w niem niepożądane opuszczenia i dodatki i tłumacza wiedzie stale chęć popularyzacji oryginału, która plastyki treści nie podnosi. Tłumacz stylem patetycznym dobrze utrafił w nastrój oryginału, ale w dyalogach okazał się mniej żywym, treściwym i naturalnym od swego wzoru.

Z zakresu komedyi, też Odrodzenia dał nam tylko jedno ale bardzo udatne tłumaczenie sztuki Plauta Trinummus, po polsku Potrójny przez Piotra Ciekliñskiego,

przyjaciela i późniejszego sekretarza Zamojskiego (1597). Sztuka umoralniająca o poprawie wielkiego utracjusza, odpowiadała poczuciem nastrojów dworu kanclerskiego, który znamy z Odprawy posłów greckich. Przekład z archaicznego języka przedstawiał wielkie trudności i pamiątkę o starannej wprawie łaciny w otoczeniu kanclerza miał zachować. Ulubiony sekretarz znakomitego męża stanu dokonał go bardzo starannie, trzymając się wcale ściśle oryginału i oddając prawdziwie barwnym językiem rubaszny styl Plauta. Wobec pomysłu komika starożytnego tłumacz zachował się jednak z pełną samoistnością; sztukę nagiął do lokalnych stosunków lwowskich, co zaznacza w prologu mówiąc — „Sprawa ta pod zjazd szlachty na roczech we Lwowie toczy się" — i rozszerzył w każdym akcie zajmującemi wstawkami satyrycznemi, które miały

za cel treść przyswojoną wciągnąć jeszcze bardziej w zakres polskiego kolorytu. Na końcu aktu II odważył się nawet na dosyć ciekawą zmianę układu, wprowadzając wcale zręcznie w rozwikłanie starożytne figurę epizodyczną majętnego Greczyna Filokleosa, któremu ambitny utracjusz Pangracz-Lesbonikus próbuje sprzedać ostatnią wioskę, aby siostrze wesele sprawić i odpowiednio do stanu ją wyposażyć. Figury tej niema u Plauta. Jest to jedyny utwór teatru Odrodzenia, który zdradza [illegible] pewne, acz jeszcze bardzo niepewne, zakusy kompozytorskie!).

Czubek J.
1) Czubek J. w wyd. pokrążnego w „Bibl. pis. polsk." Kraków 1891 str. 12.

od nowej strony

Rozdział II.

Teatr za Zygmunta III

[illegible] Przenikanie
przenikanie szkoły włoskiej do polski. – Drużyny komedyantów angielskich. – "z chłopa król" Baryki.

~~II. Teatr za Zygmunta III.~~

Teatr Odrodzenia nie zapuścił w Polsce głębokich korzeni i nie rozwinął się w samoistny dział literacki, w którym by powstać mogła idea narodowej sztuki dramatycznej, jak to się zdarzyło we Włoszech, Francji i Anglji. Poryw ten nie wydał u nas autorów narodowych i mało interesu dla sceny objawił. Stąd też sztuki z czasów Odrodzenia nie miały następstw w literaturze i pozostały objawem odosobnionym, który nie wywarł żadnego wpływu na dalszy rozwój życia teatralnego. Literatura polska XVII w. okazała jeszcze mniej zrozumienia dla sztuki dramatycznej. Polacy lekkomyślnie zaniedbali tę ważną gałąź literatury i wobec przyszłości stanęli z próżnemi rękoma. A tymczasem potrzeby teatru ówczesnego trudno było zaprzeczyć. W chwilach uroczystych przemawiała

ona wiersz bardzo wymownie i nie mając zaspokojenia na miejscu, zwracała się o pomoc do zagranicy. Wobec braku narodowego teatru o wyższym poziomie artystycznym, Polska XVII w. stanęła otworem dla sztuki zagranicznej i korzystała z wszystkich literatur, które sztukę dramatyczną tymczasem rozwinęły.

Za Zygmunta III da się zauważyć walkę dwu teatrów o zdobycie wpływu na Polskę, mianowicie włoskiego i angielskiego. Teatr włoski występuje z rudymentarnemi przedstawieniami operowemi i farsami i mając oparcie w większej znajomości języka włoskiego w Polsce i większem ciążeniem naszej literatury ku włoszczyźnie, zaszczepia się nieco silniej na naszym gruncie. Punktem wyjścia są uroczystości weselne Zygmunta III z Anną Austrjaczką w początkach czerwca 1592 r. Jak Bielski opisuje, dano naówczas na pałacu kr.,

[illegible] na Zamku Krakowskim dwa przedstawienia, w których za-
chodził spór nimf i poprzedzony popisem szwajcarskiej kapeli,
a w następnem przedstawieniu spór Orfeusza, udającego się do
podziemi po żonę, poprzedzony tryumfalnem wejściem na salę
Akteona, Neptuna, Wisły i Labiryntu na złocistych rydwanach.
Najzabawniejszą rozrywkę na obu balach sprawiło trzech „zan-
ni" włoskich tj. aktorów komicznych, wprowadzających im-
prowizowaną farsę. Odegrali oni intermedja, które ogromnie
rozbawiły gości, „machten gross Gelächter mit kurzweiligen
italienischen Reden", jak donosi niemiecki sprawozdawca.[1]

Od tego wesela Zygmunt III zaczął przychylnie odnosić
się do sztuki włoskiej. Mikołaj Wolski, starosta krzepicki
i późniejszy marszałek koronny, wybitny miłośnik kultury
włoskiej, pociągnął go ku muzyce. Jak pisze Piasecki
pod r. 1596, Zygmunt III z pomocą tegoż Wolskiego spro-

1) Bielski J., Dalszy ciąg Krasickiego wyd. Sobieszczańskiego, Warszawa 1851 str. 170–174; Bolte J., Das Danziger Theater im 16 und 17 Jhrt., Hamburg und Leipzig 1895 str. 24, przypis; Fischer A., „Pamiętnik Wars." IX. 268.

wadził z Włoch ze znacznym kosztem wielu sławniejszych mu-
zyków i w słuchaniu ich symfonij szczególniejsze miał upodo-
banie". Jednym z tych muzyków był głośny madrygalista Luca
Marenzio, maestro di capella Zygmunta III. Wysoki poziom
artystyczny tej kapeli wyraził się w pięknej publikacji
zbiorowej Melodie sacre, dokonanej przez Wincentego Liliu-
sza Rzymianina (1604). Wielostronna działalność tej ułatwiła
następnie założenie opery dworskiej.1)

Na rozwój sztuki włoskiej na dworze Zygmunta III
wielki wpływ miała podróż Władysława IV do Włoch. „Roz-
miłował się on naówczas w operze włoskiej, chodził za ku-
lisy, badał maszynerje teatralne i zapraszał do swego miesz-
kania na koncerta najsławniejsze śpiewaczki. W r. 1624
dano na jego cześć w Florencji operę, której libretto prze-

1) Przeździecki A., Kronika, Wiadom. polsk. Kraków 1873 str. 132; Mucante, Dyaryusz legacyi Kard. Gaetanego "Zbiór pamiętników o dawnej polsce" Niemcewicza Warsz. 1822-1830 II. 165; Jachimecki Z., Wpływy włoskie w muzyce pols., Kraków 1911 str. 168-185.

Tłumaczył znany humorysta Serafin Jagodyński i wydał w Krakowie pt. <u>Wyzwolenie Ruggiera z wyspy Alcyny</u> (1628). Tłumaczenie jest bardzo dobre i niejedno libretto z XVIII w. przewyższa; zastanawia zaś użyciem sprzecznych i oryginalnych form i zwrotek, co dla rozwoju liryki polskiej nie było bez znaczenia.

Jagodyński wydał swe tłumaczenie zapewne na objaśnienie partytury, która równocześnie ogłoszono drukiem we Włoszech i dedykowano naszemu Królewiczowi. Widocznie uważano go już za miłośnika sztuki florenckiej i zapewne co do jego skłonności się nie mylono. Władysław IV jeszcze jako następca tronu spróbował zaszczepić operę włoską w Polsce i w karnawale 1628 r. doprowadził do wystawienia idylli rybackiej o <u>Galatei</u>

z szóstemi intermedjami, machinami i tym podobnemi dziwa-
mi, sprowadzonymi naumyślnie inżyniera teatralnego z Man-
tui [Mantui?]. W literaturze istniał naówczas bardzo piękny dramat
mitologiczno-pasterski pod tymże tytułem, pióra modnego
pisarza czasów elżbietańskich Jana Lyly'ego, twórcy eu-
fuizmu. Idylla więc królewicza poruszyła temat świeży
i mogła liczyć na powodzenie. Jakoż spodobała się bar-
dzo ogółowi królestwa i zadziwiła wszystkich, jak donosi
nuncjusz papieski w sprawozdaniu do Rzymu!).

Zupełnie nieoczekiwanym zdarzeniem w życiu tea-
tralnem za Zygmunta III jest sprowadzenie z Gdańska
na dwór królewski do Warszawy towarzystwa angielskich
komedjantów Jana Greena w r. 1616. Na dworze Zyg-
munta III mówiono wiele po niemiecku i dzięki królowej

1) Santa Croce al Card. Barberini. MS. Barb. l. 5.

Konstancji utrzymywano żywe stosunki z dworami również, króla. Skoro więc w Niemczech komedyanci angielscy cieszyli się wielkiem powodzeniem, mogli także liczyć na pewne uznanie w Polsce. Towarzystwo Jana Greena składało się z 18 osób i bawiło w Polsce między październikiem 1616 r. a lutym 1617 r. „etlich monat lang", jak powiedziano w polecającym liście. Grywało ono w latach 1606 - 1628 w Niemczech, Danji i Holandji, najmowało się do usług rozmaitym dworom w Gracu i Dreźnie, najczęściej grało na jarmarkach wielkich miast handlowych, w Frankfurcie i Gdańsku, i wreszcie wśród burzy wojny trzydziestoletniej wróciło do Londynu. Repertuar jego składał się z tragedyj najświetniejszego okresu teatru angielskiego, a mianowicie z sztuk Kyda,

Marlowe
tofa Marlowe'a The Jew of Malta i The Tragical History
Faustus
of Dr. Faustus, z komedyj Szekspira The Merchant of
Venice, komedyi Tomasza Dekkera Old Fortunatus,
sztuki historycznej Tomasza Heywooda Edward IV, z za-
Nobody and Somebody
bawnej farsy Nobody and Somebody, moralitetu The
Prodigall Child
Prodigal Child itd. Aktorowy posługiwali się przeważ-
nymi przekładami niemieckiemi, jak świadczy kilka
tekstów, ogłoszonych w zbiorze Engelische Comedien
und Tragedien (1620). Jakie sztuki odegrała ta druży-
na na polskim dworze, to niewiadomo; pewna tylko,
że zrobiła bardzo dobre wrażenie i otrzymała polece-
nie do arcyksięcia Karola, naówczas biskupa wrocław-
skiego i najbliższego krewnego naszej królowej. Z po-
lecenia tego czerpiemy wszystkie wiadomości o jej po-

życie w Polsce 1):

Gdyby nie osobiste upodobanie Władysława IV do opery włoskiej, angielscy komedjanci byliby zapewne odegrali w Polsce podobną rolę, jak w Niemczech. W kilka lat po odjeździe Greena, wezwał Zygmunt III na dwór znów nową trupę angielską, Arenda Aerschena i przyjął ją nawet, jak się zdaje, na swój żołd. Byłaby to pierwsza i jedyna królewsko-polska angielska trupa, o której tylko tyle wiadomo, że w służbie Zygmunta III wiele lat pozostawała, „dero vor viele Jahre gedienet haben" i że jeszcze bawiąc na jarmarku św. Dominika w Gdańsku r. 1636 spodziewała się, że ją Władysław IV ponownie na swój dwór do Wilna albo Warszawy wezwie, i w tym celu na darmo wielokrotną służbę na

1) Meissner J., Die englischen Comoedianten in Oester-reich. Wien 1884 str. 62.

dzonie jego ojca się pocołysała.[1])

To zjawienie się aktorów angielskich w Polsce z początkiem XVII w. wydaje się wcale niespodziane, gdy się go nie połączy ze zjawiskiem etnograficznem. Jak wiadomo, już za Batorego szukali katolicy angielscy oparcia w Polsce, a kupcy tamtejsi założyli ruchliwe osady handlowe w Gdańsku i Elblągu. Prześladowania religijne z końcem XVI i w początku XVII w. zwiodły do Polski wielu Szkotów. Już Skarga żyje w przyjaźni z kilku emigrantami angielskimi, na jarmarkach w Lublinie, Jarosławiu spotykamy zawsze pełno Szkotów, a Opaliński wspomina, że pocztuchowie po wsiach roznosili galanterję i wyroby stalowe do domowego użytku. Bywali także Szkoci w wojsku polskiem, i nawet współczes-

1) Bolte J., _Das danziger Theater_ l. c. 63.

Zaczął się odznaczać wpływ angielski i poselstwo Jakóba I od-
grywało wcale wybitną rolę w utrzymaniu zatargów polsko-
szwedzkich. Na tem tle drużyny angielskie w Polsce przed-
stawiają się nieco inaczej, jako jeden z objawów poczy-
nającej się ekspansji angielskiej poza granice średnio-
wiecznego widnokręgu, aż naturalnie ekspansja ta nie zwró-
ciła się w inne, a znacznie korzystniejsze dla niej strefy.

Dopełnieniem obrazu życia teatralnego za Zygmunta III
jest jedno przedstawienie w domu szlacheckim na wsi, które
pozostawiło pewne ślady w historji teatrów prywatnych
w Polsce i obdarzyło nas najlepszą komedją polską z XVII w.
Obok przedstawienia _Odprawy posłów greckich_ na dworze
Zamojskiego, jest to drugie przedstawienie w domu prywatnym,
którego datę i okoliczności bliżej określić można. Właściwie
zaszło ono już po śmierci Zygmunta III ale chyba je z tem

czasami jeszcze stosuje nazwy. Komedya dworska z Chłopa Król od Piotra Baryki napisana (Kraków 1637) jest zabawą karnawałową żołnierzy. Służący na leżach zimowych żołnierze z armji hetmana Koniecpolskiego, hulając wesoło w karnawale, przebierają za króla upitego sołtysa, przybyłego ze stacją. Gdy sołtys otrzeźwiał, udają wobec niego dworzan, zastawiają przed nim świetny bankiet, humorystyczne poselstwo od wojska kozackiego przyjmuje i najpocześniej z nim się zabawiają. Po ponownem upojeniu sołtysa, następuje nowa zabawa. Przebrany napowrót w swoją sukmanę sołtys, nie chce wierzyć, że przestał być królem; niedawni dworzanie wypierają się godności, jakie przy nim piastowali i nie mogąc się go pozbyć, kijem wyplatają z niego złudzenia o królestwie i do domu odprawiają. Sztuka jest przeplatana tańcami, intermedjami i poprzedzona introdukcją,

w której dwaj dzwonnicy przygotowują zgromadzonych gości na widowisko, podają treść sztuki i upraszają o względy dla dzwonów-aktorów. Po skończeniu sztuki epilog żartuje z panien, które w bieżącym karnawale nie wyszły zamąż i dziękuje słuchaczom za uwagę i względy.

W sztuce tej bardzo żywo przedstawiony jest animusz bawiących się żołnierzy; monologi sołtysa po pijanemu i o kleszczem są wcale udatne i zabawne; dialog zaś jest opracowany pięknym, barwnym choć nieobfitym wykwintnym językiem. Komedja jest z talentem napisana i cieszyła się niezgorszym uznaniem. W dedykacji autor wyznaje, że ułożył ją w r. 1632, tuż po koronacji Władysława IV, na życzenie swego mecenasa A. Ł. (może Alberta Łubieńskiego), na którego dworze wobec zjazdu sąsiadów przez służbę jego przedstawiona została. Pod dedykacją podpisał

się inicjałami A.B., kiedy na tytule nazywa się Jakóbem Baryka. Osobistość ta jest bliżej nieznana. Współcześnie (1641) jakiś Ksiądz Baryka był kandydatem na godność prowincjała Dominikanów polskich a więc wszystko to nie było pseudonimem?¹) Z tekstu wynika, że autor brał udział, może tylko jako żołnierz, w niedawnej wojnie z najeźdźcą Prus, Gustawem Adolfem, w latach 1626-1629, którą prowadził Stanisław Koniecpolski, hetman koronny, wojskiem kwarcianem z najdalszych rubieży ruskich. Z tej racji ruszczyzna jednego żołnierza w sztuce i jednej z osób z autentycznym jest zrozumiała. Ponieważ zaś Koniecpolski był Sieradzaninem, więc autor wtrącił w tekst pochwałę współczesnych Sieradzan, którą zaczerpnął z panegiryku jezuity krakowskiego Kacpra Siradiatra

1) Radziwiłł A., *pamiętniki* wyd. Raczyński Poznań 1839

II, 33.

Reata, przerobionego na język polski przez znanego poetę Samuela Twardowskiego pt. Starość się śmieje[1]).

Bezsprzecznie nie musiała pociągać swej komedji za oryginałem i śmiałość wspaniała, że podobna sztuka widziała sztuka razy na scenie, może konwiktowej jezuickiej, gdzie istotnie w późniejszych czasach była znana. Ze względu na dialekt, naśladujące tylko przypuszczalne pobudki twórcze, ważnem jest, że nie wyobrażał sobie większego jarmarku w Polsce bez Szotów. Sztukę należy zaliczyć do rodzaju fars na chłopów, pospolitych w literaturze włoskiej, francuskiej i niemieckiej XVI w. Zapewne niewątpliwie znaleźć w niej dość liczne analogje i jakoby reminiscencyje z dzieł Szekspira. Nie rozstrzygając tej zawiłej kwestji, trzeba stwierdzić, że zabawy następ-

1) piasecki, Krawska l.c. 325-344; Baryka oraz Twardowski w „Pamiętniku Wlkr." V. 324.

cy scena z Falstaffem w The First part of King Henry IV (I.2, II.2,4) przypominają nieco zabawy Rozbójników w Barykach i monolog Boya, służącego byłych przyjaciół Falstaffa w The Life of King Henry V (III.2) ma jakieś odległe pokrewieństwo z monologiem Strzałka, malującego zysk i okazujące żołnierstwo w intermedjum polskiej farsy; wtargnięcie Tytanji i rusałek uwielbieniem Bottoma i monolog jego po obudzeniu w A Midsummer-Night's Dream (III.1, IV.1) ma jakieś lekkie punkta styczne z ukazaniem rozbawionych żołnierzy i monologiem Bottoma po obudzeniu. Główne jednak podobieństwo tkwi w dwuczęściowej indukcji Szekspira do komedji The Taming of the Shrew, która przedstawia zupełnie podobne przebranie, na rozkaz Lorda, pijanego kotlarza za pana

zawikanego i przyjmowanie go wystawną ucztą, jak u Baryki pozwolił sobie Rotmistrz z Sołtysem. Nie mamy to, iżby pierwsze estetyczne polskiego autora zbliżyło się w którymkolwiek z tych miejsc do wysokości artystycznej wzoru; odległość umysłowa sztuki Lubomirskiego (Lubieńskiego) od Szekspira jest tak wielka, że te zestawienia wydają się zgoła wątpliwe; jednak objektywne badanie zaprzeczyć nie może tym podobieństwom, a w stosunku Baryki do indukcji do The Taming of the Shrew trzeba nawet stwierdzić zbliżenia słowne, które bezświadomie w utworze autora polskiego pojawić się nie mogły!):

1. Lord. But I am doubtful of your modesties, (your modesties,)

(Lest over-eying of his odd behaviour..)
Lest over-eyeing of his odd behaviour . . .

You break (break) into some merry (merry) passion (575)

tekst

1) <u>The Comedies</u> of Shakespeare. „Everyman's Library".

Wiersze z farsy Barghi podane według wydania L. Bernackiego J. w „Bibl. pis. polsk."

Rotmistrz. Jeno się tego strzeżcie, byście się nie śmieli (w. 315)

2. Sly. Or do I dream? or have I dream'd till now?...

Upon my life, I am a lord indeed (578)

Sołtys. Cóż jest? czy śpię? czy czuję? czy mi się tak marzy... (501)

Jakem dobry, już nie żart: jestem prawym królem (w. 429).

3. Sly. Ay, the woman's maid of the house (l. c)

Sołtys. Nalejże sam pić, Karczmarko (w. 647)

Specjalne studja wytłumaczą kiedyś powód tych wszystkich zbliżeń; narazie nie będzie sprzecznem z tłem kultury ówczesnej, gdy w nich będziemy upatrywali jakieś nie-dostatecznie jeszcze objaśnione echa pobytu komedjantów angielskich w Polsce.

---

od nowej strony

Rozdział III.

Teatr Władysława IV

przestawić

Urządzenia teatralne – personal – poeta nadworny – La Santa Cecilia – Intermedya – Commedia dell'arte – Balety.

III. Teatr Władysława IV.

Władysław IV, osiągnąwszy tron polski, nadał kształty dotykalne upodobaniom od młodości żywionym i nie licząc się z kosztami, sprowadził operę włoską do Polski i przez czter-naście lat, od r. 1634 do r. 1648, otaczał ją najżyczliwszą opieką. Pensje na żupach wielickich, porcje z budżetu rycerskiego, dochody z sum neapolitańskich zostały wy-znaczone, aby opera włoska swobodnie w Polsce roz-wijać się mogła. Opera była młodą, choć nadzwyczaj buj-nie rozkwitającą gałęzią sztuki teatralnej, o której prze-szczepieniu w dalekie kraje mógł zamarzyć król prze-padający za muzyką włoską, hojny i wielbiony mecenas ar-tystów zaalpejskich, a przytem żądny blasku i okazałości zewnętrznej, jak później Ludwik XIV [1].

1) Teatr Władysława IV. Kraków 1893, Czas 1895 nr. 285; „Revue d'art dramatique" Paris 1893 XXXI. 343

Ażeby teatr włoski mógł w Polsce przedstawienia dawać, trzeba było dać stworzyć odpowiednie budowle. Licząc się z faktem, że dwór polski właściwie stałej siedziby nie posiadał i często miejsce pobytu zmieniał, Władysław IV zamówił dwu inżynierów, którzy mu teatra budować mie-li. Inżynier Bartłomiej Bolzoni stawiał teatra tymcza-sowe drewniane: w Wilnie na dziedzińcu zamkowym r. 1639, w Gdańsku na wałach miejskich r. 1645, w Kra-kowie na uroczystość koronacji Marji Ludwiki r. 1646. Sale widowiskowe i scenę w tych teatrach urządzał archi-tekt Augustyn Locci ten sam, który ustawiał kolumnę zygmuntowską na placu Zamkowym w Warszawie. Był on architektem sceny władysławowskiej i konstruktorem skomplikowanych maszynerji ówczesnych oper. Dziełem

jego jest urządzenie pierwszej stałej sali teatralnej „sala del theatro" na Zamku warszawskim. Chodziło o postawienie odrębnej sali, jakiej w Polsce nie było. „S'accommoda a tal effetto una sala, che sarà la maggiore che sia in queste parti", pisze 13 marca 1637 r. nuncjusz Filonardi do kardynała Barberiniego. Dla ozdobienia tej sali, a przysposobienia także do malowania dekoracyj teatralnych, sprowadził Locci pospiesznie z Rzymu malarza, „un pittore condotto al servizio di Sua Maestà"1).

Jest to pierwszy stały teatr na ziemiach polskich, którego znaczenie cywilizacyjne łatwo ocenić. Mieścił się na pierwszem piętrze pałacu Królewskiego i zawierał loże dla pań w kształcie okien, obszerny parter stojący dla panów, a wreszcie miejsce honorowe dla króla, członków rodziny panującej i posłów zagranicznych, umieszczone

1) MS. Barb. polon. 61, wyjęczany we Turkowie przez śp.

Nuncjatury

Ludwika Baratyńskiego, wysłańca Nuncjatury Cali-

garego.

na parterze i odgrodzone barjerą od tłoczącej się publiczności. Miejsc tych, o ile ze znanych źródeł ocenić można, było pięć. W środku siadał król, po bokach kto z rodziny królewskiej albo który z przejeżdżających książąt, i oczywiście a właściwie drugie miejsce z prawej strony. Krzesło się ustawiano to umyślnie, to poseł moskiewski, bojąc się, żeby przez zajęcie pośledniejszego tj. ostatniego z lewej strony, nie uchybić godności osób, które reprezentowali. Krzesła owe były pokryte aksamitem karmazynowym, ustawiano je na wspólnym dywanie i było to oznaką wielkiego taktu, jeśli ktoś krzesło swoje trochę cofnął tak, żeby król niejako na całą publiczność teatralną mógł uważać.

Scenę właściwą nazywali aktorowie palco. W niej

których razach, mianowicie gdy bal miał się odbyć na sali, dostawiano z obu stron sceny małe schodki, żeby baletnice parami zejść mogły i odrazu ustawić się na sali. Naturalnie, że wtedy także przedstawiano w odpowiedni sposób widowisko, bo wogóle wszystkie urządzenia ówczesne były przenośne i zmieniały się ustawicznie, stosownie do humoru dyrektora i nadzwyczaj jeszcze nieustalonego programu widowisk. Orkiestra mieściła się albo za sceną - który niektórzy z pamiętają - albo, co najczęściej, na balkonie tuż przy scenie, co wskazywało by, że sala teatralna była rodzajem przeróbki ze zwyczajnej w Polsce sali do tańców.

Wszystko co się tyczy urządzeń, to scena a jak w Polsce mówiono, theatrum, była bardzo głęboka, ażeby

pomysłowość mogło większe perspektywy, w których się ówczesne oko lubowało. Musiało ono mieć także attykę od widowni wysoką, żeby objąć drugą scenę wyższą, o której niebawem powiemy, i że rozmaite skomplikowane maszynerye, które do spuszczania i podnoszenia bogów były potrzebne. Dekoracye ustawiano pod kątem do widza, w środku zaś stawiano świątynię, gdy ulic lub coś podobnego, w każdym razie urządzano się w ten sposób, żeby jak najgłębszą perspektywę osiągnąć. Raz wystawiano pałac z trzema pokojami w szeregu, drugi raz obszerną panoramę Rzymu, złożoną z pałaców, świątyń, amfiteatrów i piramid. Często także przesuwano przez scenę okręty i wozy, które niekiedy zwierzęta, automatycznie się poruszające, ciągnęły. Mistrzami

Konstruktorem był wspomniany architekt Locci. Wydał on rysunki dekoracji do jednej z oper w Polsce przedstawionej, któreby należało w interesie lepszego poznania teatru Władysławowskiego odtworzyć.

Szczególną właściwością sceny władysławowskiej, która zresztą wzorem współczesnych teatrów zagranicznych stosownie mogła, jest to, że nie miała jednej, ale właściwie dwie sceny, ponad sobą umieszczone i osobnemi kurtynami, białą i pomarańczową, zasłaniane. Dolna była, zdaje się, kilka razy większa i na właściwe przedstawienie przeznaczona, górna zaś była znacznie mniejsza i służyła do intermedjów, jak to następnie wyjaśnimy. Przedstawienia dawano zazwyczaj popołudniu i wieczorem; wtedy lunety ponad galerjami, lichtarzami i kinkietami oświecano salę.

— Teatr władysławowski obejmował trupę operową i trupę komiczną; pierwsza z nich składała się najmniej z 30 osób, druga zaś liczyć mogła około 10 członków, tak, że dodawszy do tego rozmaitych statystów i oficjalistów, otrzymamy — wyłączając naturalnie orkiestry — najmniej 50 osób, które należało we Włoszech wyszukać, wypróbować, zjednać i sprowadzić. Jakim sposobem Władysław IV do tego doszedł, ile go to przedsięwzięcie kosztowało, tego szczegółowo nie wiemy. Przecież mamy dzieje jednej ekspedycji, wyprawionej z Polski r. 1636 dla skompletowania istniejącej już przy dworze warszawskim kompanji, i z niej widzimy, jak ajenci Władysława IV formalny połów za aktorami we Włoszech urządzili, jak każdego aktora próbowali, zamawiali i ekspedjowali, a wreszcie desygnowali część w jedną partję, do Polski

transportowali z tą dobrą wiarą, że ci ludzie istotnie do Warszawy dojadą i tam celowi i wybrednym gustom Króla-mecenasa odpowiedzą. Ajenci nasi bawili najczęściej w Wenecji, Ferrarze, Perugii, Rzymie i w drobnych miastach Marchji ankonitańskiej, i tam kompletowali trupę warszawską, średnią nowymi śpiewakami, zapoznawali się z nowszemi dziełami scenicznemi, zbierali potrzebne wiadomości do takiej antrepryzy i gromadzili próbki na kostjumy, według których Król, po odebraniu kurjera, kazał większe ilości materjałów zamawiać.

Chcąc osadzić w Polsce swoją drugą operę, Władysław IV zabrał się naprzód do przebudowania orkiestry nadwornej, postawionej jeszcze przez swego ojca na wysokim stopniu doskonałości. Ale żeby do celów teatralnych się nadała, trzeba było wzmocnić ją, uzupełnić

i bardziej starannie zbadanymi wszystkie miejsca obsadzić.
Dyrektorem zreformowanej orkiestry został Marek Scacchi z Rzymu, dobry kompozytor,[1]) który wydał wiele madrygałów i motetów w Wenecji (1634-1637). Z członków orkiestry wymienimy pierwszego skrzypka, Piotra Elaverta, który także miał ambicje autorskie, i Gallota lutnistę, o którego grze Miaskowski i Zimorowicz z zachwytem wspominają (Lutnia I.3, Sielanki 12)

Z śpiewaków, śpiewaczek i aktorów nie utworzono osobnej korporacji, ale pomieszczano ich wśród dworzan króla i królowej, jako kamermuzykantów, sekretarzy do korespondencji włoskiej a także kapelanów, bo kilku śpiewaków a także aktorów trupy komedyjnej było księżmi. Najznakomitszą śpiewaczką polską trupy operowej była Małgorzata Catanea, przedtem ka-

1) Poliński A., *Dzieje muzyki polsk.* Lwów 1907 str. 128.

mieszkanka włoska, która przybyła do polski ra-
zem z Cecylją Renatą i po roku pojechała do Włoch wró-
wna!) Władysław IV miał następnie dużo kłopotu z po-
szukaniem nowej śpiewaczki i wychowanków, o których
wspomniałem(?), wielkie wymagania stawiał co do oby-
czajów i towarzystwa tejże. Z śpiewaków opery wła-
dysławowskiej utkwił w pamięci polaków szczególnie
sopran Baltazar Ferri, zwany popularnie Balcerkiem,
którego Opaliński z Kochowskim podziwiała wyno-
szą (Satyry I.2, Liryki III.5). Z innych artystów wy-
mienimy jeszcze alt Kaspra Forstera, słynnego gar-
gami swemi trylami, i [illegible] [illegible] Bonneta, „basso del
Rè e capellano della Regina", który skomponował
„Marte e Amore, dramma per musica na cześć obojga

Sitzungsber.

1) „Sitzungsber. d. Kais. Akad. d. Wiss. in Wien." phil.-hist.

Cl. VI. 163.

królestwa, niewiadomo czy kiedykolwiek przedstawione.[1]) Nazwisk tych śpiewaków mamy znacznie więcej.

Teatr Władysława IV funkcjonował wcale sprawnie nietylko dlatego, że miał dobrego dyrektora orkiestry i dobrego maszynistę, ale przedewszystkiem dlatego, że miał swego osobnego poetę teatralnego, który stał się prawą ręką Władysława IV w sprawach teatralnych, zamiary jego przygotowywał i objął właściwie nadzór, niemal nad całą rzeszą sprowadzonych artystów i artystek. Był to ksiądz Wirgiljusz Puccitelli z San Severino della Marca (1599-1654), tytułujący się członkiem Akademii dei Incogniti, śpiewak i literat, sprowadzony z Włoch przez Władysława IV jeszcze 1626 r. i zamianowany sekretarzem do korespondencji włoskiej.

2) Bolte, Das Danziger Theater l. c. 73.

Był to autor rozumny, pomysłowy, jasny i zręczny, niebardzo poetyczny i niebardzo twórczy, ale nigdy płaski, umiejący dobre libretta operowe układać, sytuacje muzyczne wytwarzać, kompozytorowi dzieła przyzwoite o słabem napięciu dramatycznem, ale za to obrazowe, myślowe, z zaprawą przesadnie sielankową, w stylu gładkim i wymuszonym epigona petrarkistów. Z początku posługiwał się Puccitelli librettami cudzemi np. Historya o Judycie nieznanego autora (1635), Dafnis przemieniona w drzewo bobkowe Jeremiasza Pasobatiego, którą równocześnie Samuel Twardowski na polską powiastkę mistrzowsko przerobił (t.r.); a potem już stale sam komponował niezbędne dla teatru sztuki i sześć ich utworzył, a mianowicie Il ratto d'Elena (1636), La Santa Cecilia (1637), Narcisso trasformato (1638), Armida abbandonata (1641), L'Enea (t.r.), Le Nozze d'Amore e di Psiche (1646)[1]). Partytury do tych dzieł prawdopodobnie niektóry pożyczano z ana-

1) Zdaje się, że do wykazu sztuk odegranych przez Puccitellego w polsce należy nadto dołączyć _Andromeda Favola dramatica. In Vilna 1646_, którą błędnie umieszcza się zawsze pod r. 1664; ponieważ fragment polskiego scenarjusza tej sztuki zaginął, więc dokładnie stwierdzić pomyłki nie można. Trembecki W. w „Bibl. Warsz." 1843. IV. 323, Estreicher _Bibliografia polska_, VIII. 324, XXV. 397.

logicznych dzieł włoskich; muzykę do Narciso trasformato skom-
ponował dyrektor warszawskiej orkiestry, Marek Sacchi 1); tak-
że muzyka do libretta Armida abbandonata powstała w Pol-
sce. Niestety wszystkich tych partytur nie mamy.

Opery władysławowskie można podzielić na religijne, mi-
tologiczne i romansowe. Świetnymi rysami i oryginalnymi
efektami odznacza się La Santa Cecilia dramma musicale cogl'
intermedi favolosi, zaczerpnięta z jednej z najpiękniejszych
legend kościelnych, znanej w Polsce dzięki Żywotom Świętych
Skargi. Podana ona została niejako na deser wśród uroczystości
weselnych Władysława IV z Cecylią Renatą w dniu 23 wrześ-
nia 1637 r. i w świetny sposób zainaugurowała otwarcie sali te-
atralnej w Zamku Królewskim. Autor powiada, że opraco-
wał pobożny temat, ponieważ Księżniczce z Katolickiego
domu Habsburgów „verum altro più di questo poteva recar
diletto". Tym sposobem ujrzeliśmy na scenie polskiej rodzaj

1) List nuncjusza Filonardiego do kard. Ant. Ferrogalli, Vilna 5 luglio 1636. Barb. polonica 61.

misterjum
mysterjum Średniowiecznego, z zachowaniem co prawda wszystkiego,
ale wcale zręcznie i ze smakiem wykonanem. W Św. Cecylji istotnie
starcie przekonań osobistych z prawem, mamy także ślady ja-
kiejś akcji, nie pewnej dramatycznej, ale scenicznej, bo
św. Cecylja nawraca na scenie wobec widzów swego narze-
czonego, św. Walerjana, a następnie jego brata rodzonego,
Tyburcego. Ekspozycja pierwszego aktu jest prosta,
trafna, zrozumiała. Św. Walerjan wychodzi, żeby usłyszeć
modlitwę pożądanej narzeczonej i poprowadzić ją do ślubu.
Potem scena się zmienia i pokazują się „apparati delle
stanze, formati in un volto di antica e ricca struttura di
gessi figurati e riportati in oro". Jest to mieszkanie pa-
trycjuszki rzymskiej, która właśnie usiadła przy organach
i gra a potem śpiewa pobożne pieśni razem ze służbą.
W dalszym ciągu widzimy jeszcze przedstawicieli władzy, śle-
dzących bacznie ruchy chrześcijan, a potem znów bohaterkę,

nawracającego narzeczonego, czyli wszystko, co nam było potrzeb-
nem, abyśmy także pojąć mogli ekspozycję tej sztuki. Wo-
góle jako całość sprawia ten akt dobre wrażenie, tylko
w szczegółach jest za słabo opracowany, a ta perypetja
serca św. Walerjana od miłości ziemskiej do miłości Bo-
żej, ta zmiana w jego ocenie, i w naszych oczach kochan-
ki na przyjaciółkę, i to przyjaciółkę, mającą mu przez
przyjaźń dać większe dobro, niż przez miłość, nie została
ani należycie przedstawiona, ani należycie uwydatniona
i uzasadniona.

Żądać od ~~librecisty~~ librecisty teatralnego głębokiej spekulacji
religijnej i ścisłego podkreślenia sytuacji, którą jedynie
prawdziwy artysta wyczuć potrafi, jest naturalnie niepo-
dobieństwem, i dobrze już, jeśli akcję pewną ręką prowa-
dzi i fałszywemi motywami jej nie psuje. Otóż akt II prze-

naczony został z dobrym zamysłem wyjaśnienia położenia chrystjanizmu w Rzymie i wypadł także wcale szczęśliwie. Mamy tu naprzód chór chrześcijan, wyrażających w modłę ener-gicznym tempie odwagę wobec zapowiedzianego prześladowania przez Marka Aurelego; następnie widzimy obrządek chrztu św. Walerjana w Kampanji rzymskiej, tuż u wejścia do Katakumb, z zajmującym realistycznym oświetleniem, Takiem do pejzażu u Wesoła w Rzymie wykonanego. Papież, zapewne w recitatiwie basowem, zapytuje św. Walerjana: „Credi nell' eterno, increato, immenso Dio? Credi et in Christo?" – a Walerjan, zapewne tenor, odpowiada mu za każdem zapytaniem: „Divoto, humile e riverente credo". Potem św. Urban polewa go wodą i uroczyście mówi:

petit

Hor' nell' eterno nome
Del Padre, del Figliol', dell' Spirto Santo

Io ti battero intanto.

Ten realizm czyni przyjemne wrażenie na tle stosownej muzyki i jako rzadkie zjawisko na scenie operowej XVIII w. winien być podkreślony.

Akt III zaczyna się duetem dziękczynnym Cecylji i Walerjana za nawrócenie. Akcja dalsza rozwija się o tyle, że liktorom wydano rozkaz ujęcia opornych chrześcijan. Na scenie ukazuje się chór żołnierzy, a z okrzyków ich:

Strage, strage si apresti,
Morte, morte trionfi!

wnosimy, że się zbliża katastrofa. W akcie IV jesteśmy uczestnikami jej wykonania. Śpiew Cecylji w okowach:

O come cari siete
Lacci che mi annodate e mi stringete,

jest piękny i wcale na miejscu; następne scenki też takie

Sobie pomyślane. Św. Walerjan spostrzega, jak jego narzeczona przywołuje do wiersza i woła na oprawców: „Sciogliete quegli nodi", a gdy się przekonywa, że prośba jego skutku nie odnosi, idzie nieumotywowanym ruchem za kochanką i daje się także jako współwinny okuć:

Io vegno, io vegno, io segno

E de tuoi passi i passi ancor segno.

Tak samo niespodziewanie zachowuje się i brat jego, św. Tyburcy, i tak wszyscy nagle znajdują się przed trybunałem, który ma ich ostatecznie osądzić. To posiedzenie trybunału, pospolite w misterjach średniowiecznych, należało się tu dopiero w scenie 5tej i odznacza się wcale efektowną sztuczką maszynową. Gdy żaden z obwinionych nie chce ofiarować Jowiszowi i naraża potęgujący wyrok, Cecylja wzywa Boga na świadectwo prawdy i wtedy pada

piorun i kruszy posąg Jowisza na sali. Akt zakończony jest chórem błagalnym chrześcijan, jak wogóle chór czyli śpiew zbiorowy towarzyszy tu każdej perypetji i w pierwszej scenie tego aktu także występował chór służby św. Cecylji, który opłakiwał fakt więzienia pani.

W akcie V skazańcy idą na egzekucję. Napisał słynny śliczny duet pożegnalny pomiędzy Walerjanem a Cecylią, który musiał stanowić prawdziwy clou tej starożytnej opery. Św. Walerjan mówi:

V. Hor ecco, ecco mia vita,
Ch' a me convien da te pur far partita!...
Parto... men' vado... a Dio...
E in volgendo da te l'estremo passo,
Lieto al penare ed al morir men' passo.
Così poiche io mi parto e più non vieto

Dammi... dammi per sempre...

Dammi per sempre l'ultimo congedo.

C. Vattene lieto pure, o fido sposo,

Vattene pur, ove il tuo Dio ti brama...

Scenę egzekucji librecista tak wytworny, jak Puccitelli naturalnie wyminął, bo się wcale nie nadawała do opery. W szczególe tym zaznacza się wyraźnie różnica gustów autorów teatru ludowego a operowego. U Puccitellego widzimy tylko chóry, opłakujące śmierć męczenników. Wtem otwiera się pełne przeźrocze i na stopniach pałacu starosty rzymskiego widać ciała pomordowanych chrześcijan. Śpiew chórów towarzyszy ciągle zmianom dekoracji. Następuje nocna przemiana. Teatr ukazuje ~~nam~~ niebo, a wśród glorji niebiańskiej klęczą postacie znanych nam męczenników w akcie adoracji.

przedstawienie zakończenia bardzo efektowny chór aniołów:

Qui sul cielo, ove si accendono
D'aurea luce l'alte stelle
Voi godete...

Święta Cecylia została wystawiona w okresie dosyć niebezpiecznej pod względem politycznym, z przepychem wielkim co do strojów, przybrań, ogni i dekoracyj. Dzięki temu zachowało się o niej sporo dobrych relacyj, między innemi jedna, prawdziwie jedyna w swoim rodzaju, bo jak gdyby recenzja naocznego widza, który w sumarjuszu polskim drukowanym obok tekstu przy każdej scenie pozapisywał swe naiwne wprawdzie ale bardzo cenne spostrzeżenia. Zapiski jego umieszczone są na marginesie, są bardzo lapidarne i brzmią najczęściej w ten sposób: „Nota

beto beli
bene", "beło to wszystko", "beli bogowie". Mamy jednak tak-że obiecujące uwagi, jak np. "piękna i kosztowna od-miana", "Ten anioł w pierwszym pokazał się i skrzydła ja-koby mający pięknie śpiewał", "Kwiatki te były świeże, których o tym czasie nie widzisz"; wreszcie "pokoje w perspektywie zdały się być"; naturalnie owe, które przedstawiały dziecięce mieszkanie św. Cecylji. Widzimy więc, że scena była dekoracją pierwszego aktu była pomalowana perspektywą kilku pokoi. Najciekawszy z szczegółów bezimiennego widza brzmi: „św. Cecylia była sennora Margareta, znakomita śpiewaczka", który nam ułatwia domysły o rozdziale ról na scenie włoskiej warszawskiej.

Z Cecylją Renata przeszło do polskiej bardzo wielu Niemców i ci rzadko rozpisali się o warszawskim teatrze.

Wassenberg w Historji Władysława IV opisuje szczegó-
łowo wrażenie widzów przy każdej zmianie dekoracji.
„Homines powiada, ita variarum rerum speciebus in
stuporem sunt acti, ut quasi illusionibus falsi fuissent".
Dodaje on, że niektórzy spektatorowie na widok tych
cudów i tego połączonego efektu dekoracji, kostjumów,
muzyki i deklamacji, popadali poprostu w strach: „huius
aspectu in horrorem omnes sunt alterati", zupełnie
według recepty Arystotelesa. Wszakże Wassenberg
przechował także opinję, jaka się wśród cudzoziemców
o tem przedstawieniu wytworzyła: „Hoc autem omnes,
etiam illi, qui pleraque Europae regiones peragrarunt,
fatebantur, nullibi aut industria aut artificio simile
spectavisse". Nie tak szczegółowym, ale wymowniejszym

twa prostoty jest wkońcu sąd poczciwego Tyrolczyka Schüp-lego, który także na wesele Cecylji Renaty przybył i w dobrodusznej relacji o swej dalekiej podróży, wyraża się w własnoręcznym wierszu:

Gesehen habe ich dorn in Italia
Comoedie zu Florenz und auch zu Mantua.
Nach solichen hab' ich kein bessere gesehen,
Als die der Königin zu Ehren ist geschehen.

Scena teatru władysławowskiego jak wspomnieliśmy, różniła się od dzisiejszej przedewszystkiem tem, że posiadała dwie kondygnacje. Treść opery, któreśmy poznali, przedstawiano na dolnej i obszerniejszej scenie, na drugiej, mniejszej, rozpoczynano grę, gdy kurtyna na pierwszej zapadła. Była to scena intermedjów, które naówczas dołączano do każdego aktu właściwej opery, zarówno dla urozmaicenia przedstawienia, a właściwie, żeby tym wybiegiem pokryć wadliwości ówczesnej

maszynerji teatralnej. Intermedja te, o ile pozostawały w logicznym związku z właściwą operą, były najczęściej bardzo nudne, bo sztucznie rozszerzały i tak niedosyć zwartą treść ówczesnych oper; jeśli jednak złożyło się tak, że utworzyły szereg luźnych kawałków dramatyczno-muzycznych, natenczas mogły widzom sprawić wcale przyjemną rozrywkę podczas nieuchronnych a bardzo długich ówczesnych między-aktów. Tak np. w intermedjum pierwszem opery _La Santa Cecilia_ Apollo, jako bóg słońca, wyjeżdża na scenę rydwanie na tle zodjaku; wtem zbliża się doń Faeton i prosi, żeby mu przynajmniej raz w życiu pozwolił kierować rumakami słonecznemi. Treść tego intermedjum wzięto z _Metamorfoz_ Owidjusza, które właśnie naówczas przetłumaczył na język polski Walerjan Otwinowski; przyczem naturalnie nastąpiła przemiana Lamphetów i Pheluzy w to-

pole. „A questi detti si trasformarono le sorelle di Phetone",
jak mówi libretto, a mamy nam widz polski dodaje „to
kosztowna być miała reprezentacja".

W intermedjum drugiem wystawiono okolicę skalistą
i wulkan Etnę czyli Mongibello, buchający ogniem i dymem.
Ukazuje się Pluto na wozie, ciągnionym przez węże. Przy-
bycia polskiego widza objaśnia: „Jechał na tym wozie
i węże były kręcące się i ciągnące jak żywe wóz". Pluto
zaleca się do Proserpiny, która odtrąca jego oświadczenia.
„A queste voci apertosi il monte e ricevuto Plutone
con la rapita Proserpina si racchiuse", jak mówi włoska
didaskalja. Pozostały przerażone nimfy i tu już mamy
prawdziwy pomysł muzyczny. Nimfy opłakując Proser-
pinę i chór swój zakończają frazesem o silnym akcencie
dramatycznym: „Proserpina, Proserpina risponde".

Wreszcie najpiękniejsze i prawdziwe porównanie jest [illegible]. Widać piekło i wieżę żelazną miasta Dite, otoczoną rzeką i płomieniami i strzeżoną przez Cerbera. Jest to naturalnie naśladownictwo Inferna Dantego; i wśród hydr i chimer dyszą potępieńcy, a jeden z nich, pożerany przez sępa, tj. Tityus, śpiewa canzonę:

Squarciata l'alma e lacerato il core
Pur vivo sempre all'immortal dolore.

Drugim potępieńcem, którego widzimy, jest Tantalus, pragnący napić się wody u źródła albo przynajmniej uchwycić jabłko z drzewa pełnego owoców. W streszczeniu polskiem wyraźnie napisano, iż „woda ta, ilekroć Tantalus pragnieniem wstrzymywany chce się ugasić, zastanawia się, i ilekroć chce urwać owoc z drzewa, umyka się" i przyczem dodano uwagę, [illegible]:

„Przez kosztu wielkiego ale i trudnego". Następuje śpiew Tantala, również wymowny, jak Tibursa:

O desiato frutto
Che t'offri così dolce alla mia vista...
Io ti rimiro, e se a rapirti intendo,
In van le voglie, invan la mano io stendo...

Intermedja, jak widzimy, bywały podobne do naszych obrazów, transparentów i apoteoz scenicznych, używanych właściwie w sztukach popularnych. Budowa ich była prosta i w tem leży tajemnica, że się tak widzom podobały. Można było w nich podawać ładne i efektowne kawałki muzyczne i wesołkowatemi stosownemi środkami scenicznemi je przedstawiać.

Przedstawienia operowe dawano u nas rzadko, na wielkie uroczystości, podczas sejmu, wesel, koronacyj, czasem na karnawał, i choć wystawa każdej nowej sztuki wiele kosztowała, rzadko je wystawiano. Była to prawdziwie luksusowa

zabawa, przeznaczona na uświetnienie ważnych wypadków politycznych, która co do wartości zewnętrznej zastąpiła średniowieczne turnieje i renesansowe pochody triumfalne. A jednak przedstawień tych za kilkunastoletni pobyt trupy włoskiej w Polsce możemy stwierdzić przynajmniej jedenaście, w regularnych mniej więcej odstępach czasu, tak, że opery za stałą ozdobę dworu polskiego za Władysława IV uznać możemy. Podczas doniosłejszych uroczystości posługiwano się natomiast trupą komedii i wyobrazić sobie łatwo, iż np. przy wystawniejszych obiadach i recepcjach dworskich śpiewacy z orkiestrą dawali wprost koncert, a przedstawienie i zabawianie królewskich biesiadników powierzano trupie komicznej. Było to i mniej kosztowne i więcej zabawne.

Ta trupa komedii na dworze Władysława IV, to także zjawisko szczególne i może niespodziane. Najświetniejsze

tekstu commedia dell'arte, tj. improwizowanych fars włoskich z maskami stałemi, pochodzą dopiero z r. 1611, tymczasem cała taka trupa włoska, opierająca się na co dopiero wykształconych scenarjuszach, bawi w Polsce od r. 1634 i dostarcza, obok opery, drugiego rodzaju rozrywki dworowi Władysława IV. Repertuar komedji dell'arte, tj. komedji improwizowanej, obejmował bardzo proste farsy, zasadzające się na przebieraniach, pomyłkach, qui pro quo, niespodziankach, przebiegach a więc bardzo elementarnej intrydze, którą podnosiła do godności sztuki wysoce komiczna i napół błaznowata gra aktorów, trafna charakterystyka danej sytuacji, mimika, oraz stała muzyka włoska, i język ożywiony, dosadny a nawet gwarowy. Co do istoty - komedje improwizowane pochodziły w prostej linji od komedji uczonej, literackiej (commedia erudita); a tu i owdzie przypominają nawet intermedja, choć

naturalnie są znacznie szerzej i misterniej obmyślane. Treść tych fars wyczytuje się wprost z tytułów naszych sztuk włoskich np. La finta pazza, La gelosa Isabella, Li tapeti alessandrini, Il creduto morto, Il finto negromante, Il dottore disperato, Le bravure del Capitano Spavento itd.). Najzdolniejszymi autorami tych fars byli: Jan Ganassa, aktor madrycki, Franciszek Andreini, aktor paryski, Flaminio Scala itd. Im przedewszystkiem przypisać należy sceniczne opracowanie głównych figur stałych tego repertuaru, tj. figury pantalona, starego, kochliwego i łatwowiernego ojca, którego syn bardzo często w pole wyprowadza; figury doktora Graziana, zapatrzonego w swą mądrość a w gruncie rzeczy nudnego pedanta – typ powszechnie znany z Boccaccia, a wreszcie przez Moliera w farsie Le mariage forcé powtórzony; i figury Kapitana Spavento, Scaramuccia, Fracassy, butnego napozór a w istocie

Bartoli A. Scenari

1) Bartoli A., Scenari inediti della Commedia dell'arte.

Firenze 1880.

rowy tchórzliwego żołnierza, pochodzącego, jak wiadomo, z komedyi Terencjusza; wreszcie służących Zanniego i Coviella, właściwych arlekinów, którzy prowadzą intrygę i gotują wszelkie najśmieszniejsze niespodzianki w akcji, są podstępni, przytomni, rezoluci i bardzo przedsiębiorczy i sprytni. Trupa taka z tradycyjnemi maskami i strojami była podstawą teatru włoskiego w Paryżu i stąd właściwości tej komedji są lepiej znane w świecie cywilizowanym.

W Polsce za Władysława IV znachodzimy bardzo powierzchowne ale zasadnicze i wyraźne pewne wzmianki o wielkiej popularności komedji dell'arte na dworze. Najlepszym aktorem trupy władysławowskiej musiał być Zanni, a więc arlekin, skoro nasze źródła najczęściej o nim wspominają; następnie odznaczać się musiał także Pantalon i Coviello, a więc kochanek i drugi arlekin, bo także te dwie figury współcześni z pamięci swej wynosili. Co do samych sztuk w Polsce odegranych, wiadomo nam tylko,

że były często dosyć nieprzyzwoite i nawet czysto gorszące, jak się raz skarży Kitowicz w swoim pamiętniku. W listach współczesnych czytamy także, że treścią jednej takiej farsy była historja Pantalona, który został sponiewierany jak bydlę, zapewne przez Zanniego, a następnie wrzucony do rynsztoka i porządnie obity. Pantalona grał jakiś ksiądz włoski, zapewne z kancelarji listów włoskich, i niewątpliwie że ta rola była dla niego niezupełnie stosowna.

Wreszcie trzecim rodzajem produkcyj trupy włoskiej w Polsce były divertimenta baletowe, kombinowane bardzo często z baletem dworskim, tj. tańcami gości królewskich, którym urozmaicenia dodawały śpiewy aktorów i dodatkowe tańce kostjumowe baletników królewskich. W Polsce balet był niezmiernie lubiany w wieku XVII i XVIII w., zapewne dla swej zmysłowej piękności, i stanowił główną atrakcję teatru jeszcze za Stanisława Augusta. Za czasów

Władysława IV pozostało nam kilka wzmianek o tych popi-
sach i trzy obszerniejsze programy, tj. La prigion d'Amore
(1637), L'Africa suppliante (1638) i La maga sdegnata
(1640). Wszystkie są to tylko opisy dekoracji zewnętrznej
a poczęści kostjumów, bez podania tekstów muzycznych,
które śpiewano, i bez oznaczenia tańców, które przy tej
sposobności tańczono. Jeden z tych baletów L'Africa suppli-
cante wykonany został w karnawale 1638 r., pod przewod-
nictwem samej Królowej. Po odegraniu wstępnej nam
symfonji, podniosła się zasłona bez końca i na tle dekora-
cji leśnej wywieziono Afrykę na sztucznym słoniu, który
tańcem poruszał i ukłonił przed Królem. Afrykę przedsta-
wiała Małgorzata Catanea i miała teraz pończochy
i ubiór ze złotawej materji. Afryka śpiewała o uciskach,
jakiego doznaje od barbarzyńskich narodów, i prosiła

Króla o pannie w niedoli. Widocznie chodziło o przypomnienie sprawy tureckiej. Nasze źródło podaje, że małżonka oddała tę piosnkę z taką sztuką i wdziękiem, iż ogólny zachwyt wywołała. Następnie Afryka wezwała grono murzynów, które jej towarzyszyło, do rozpoczęcia chóralnych śpiewów, a córkom swym kazała wyprawić piękny balet. Na te słowa rozwarła się głęboka perspektywa teatru i na scenę weszło dziesięć baletnic, ubranych w czarne aksamitne sukienki, ozdobione złotemi falbanami i w fantazyjny sposób kwiatami i agrafami upięte. Z czoła spadały im złote perełkowe muśliny i jest to jedyne miejsce, z którego sądzić możemy o guście Władysława IV w dobieraniu kostjumów dla swego teatru. Baletnice szły krokiem majestatycznym, trzymając w rękach pochodnie, zeszły

ze sceny na salę i rozpoczęły swój balet. Po skończeniu ich produkcji, zajęły miejsce właściwe tańce dworskie, w których przyjął udział Król, Królowa i wielu senatorów, zaproszonych na zabawę. Także Królewicz Karol i mniejsze paziki byli podczas tego na sali i przyglądali się baletowi, jako widzowie. Taniec dworski trwał dosyć długo, potem nastąpił balet murzynek, które wreszcie wróciły na scenę i kurtyna się zapadła. Trzeba zanotować, bo autor tego opisu kładzie na to nacisk, że przez cały czas tańców stał ów sztuczny słoń afrykański na scenie i trąbą poruszał.

Jak widzimy, ogółem biorąc, panowało za Władysława IV na dworze polskim wcale bujne życie teatralne. Gdy dodamy do tego, iż ten różnorodny repertuar ożywiały czasem występy przejezdnych kompa-

panij angielskich, które jeszcze wytłumaczyć sobie nie chciały, że w Polsce naraz grunt straciły — jedna taka drużyna bawiła w Warszawie przed majem 1640 r.[1]); gdy sobie uprzytomnimy to ustawiczne zajęcie się budowaniem coraz to nowych prowizorycznych teatrów, stosownie do przenoszenia się dworu do rozmaitych miast; dalej te długotrwałe zabawy koło montowania nowych sztuk, obmyślania kostjumów, wyćwiczenia [wyuczenia] ról — to otrzymamy sumę drobnych aktów z życia codziennego, które wcale zajmującą nutę w życiu dworskiem za Władysława IV stanowiły. Jak współczesnymi listami stwierdzić możemy, król sam zajmował się drobiazgowo teatrem i nietylko pilnował przy robocie swego nadwornego poety, ale każdy akt prawie osobno studjował, próbami częściowemi kierował, a nawet

1) Bolte, Das Danziger Theater l. c. 68.

próbki na kostiumy osobiście wybierał. Tym sposobem ope-
ra Karola na dworze Władysława IV przedstawiona, była
omal nie popisem jego osobistych gustów teatralnych;
zanim publicznie wobec rozmaitych dygnitarzy ją odegra-
no, musiała być tak wystudjowana, że nie mogło być
obawy o niewdanie się. Wynikałaby więc z tych okolicz-
ności, że właściwe przedstawienie zamykało dłuższy okres
przygotowawczej i zapewne najprzyjemniejszej zabawy dla
Króla, i w fakcie tym leży prawdopodobnie przyczyna,
czemu te opery najczęściej tylko raz przed publicznością
były odgrywane.

Teatr Władysława IV miał wielu zwolenników
wśród polaków i cudzoziemców i sława jego szeroko po
Europie się rozeszła. Trudno wszystkie szczegóły przytaczać.
W Polsce gorącym jego zwolennikiem był znany pamięt-

książę Albrycht Radziwiłł, który jako marszałek dworu W. Ks. Władysława na wszystkie przedstawienia teatru władysławowskiego skrupulatnie uczęszczał i wiadomości o nich skrzętnie do swoich pamiętników wciągał. Zwłaszcza jego notatki o komedji dell'arte są dla nas nieocenione. Teatr władysławowski posiadał także jednego ciekawego i bardzo gorącego adoratora w szeregach szlachty, którego z nazwiska nie znamy, ale któremu wiele zawdzięczamy. Kupił on sobie libretta trzech oper i trzy sumarjusze, dalej dwa balety i dał to wszystko w żółty pergamin oprawić. Od niego pochodzą owe przypiski wzięte z przedstawienia '<u>św. Cecylji</u>', które już przytoczyłem i które składają wymowne świadectwo, jak się w Polsce operą wówczas interesowano. Wreszcie wspomnieć warto o muzyku nadwornym, Adamie Jarzębskim, który może nam objaśnić,

jakie wrażenie w głowach mniej oświeconych teatr Kró-
lewski pozostawiał. Słowa Jarzębskiego są klasycznym
pamiątkiem wrażeń teatralnych pospolitego gminu war-
szawskiego i zarazem jedyny dotąd znany opis sali te-
atralnej w Warszawie: „Naprzód mówię o pysznem tea-
trum (opacwała) gdzie komedje, tragedje i sztuki włoskie
wyprawiają. Teatrum to jest z perspektywami, tam kun-
inne śrubami
szty podnoszą się i schodzą nadół, inne śrubami wkoło
z chmu-
mało obracają się strony; raz okazują ciemność z chmu-
rami, to znów przyjemną światłość. Tam wszytko okropne
morze
piekło i morze burliwe; żeglują po niem łodzie a syre-
ny śliczne śpiewając, pływają. Następują inne sce-
rozmawiających
ny rozmawiających osób, potem po włosku skaczą
drgają
i drgają nogami. Wszystko to odbywa się przy muzyce

i klawicymbałach, i starszy nad muzyką jak orkiestrze
da znak, to rżną w skrzypki, aż się komedya skończy.
Są tam okna, gdzie osoby siedzą, sala ogromna w ka-
gańcach, i światło a gości w niej pełno!

od nowej strony

Rozdział IV

Teatr za Jana Kazimierza

Kornelowej

kop. Drobne wiadomości – przedstawienie „Cydu" Kornelowego – Awantura sarmacka – Tłumaczenia w zakresie sielanek dramatycznych.

IV. Teatr za Jana Kazimierza.

Teatr Władysława IV stanowi najświetniejszą kartę w dziejach teatru zagranicznego w polsce. Źródła do jego historji są obfite i stosunkowo najlepiej zbadane. Gorzej przedstawia się historja następnych czasów. Po śmierci Króla drużynie, z takim kosztem i trudem zebranej, zabrakło rycerskiego mecenasa i rozumnego opiekuna. Jan Kazimierz wypłacał przez pewien czas pozostałym artystom pensje, z początku 21 tysięcy a potem 18 tysięcy złotych polskich rocznie, ale niebawem nastały wojenne czasy, drużyny nie było sposobności użytkować i wszystko się rozeszło. Wszystkim Puccitelli opuścił polskę w lipcu 1649 r.; i najdłużej utrzymał się ceniony (śpiewak Balcerek).

1) <u>Rachunki podsk. litew. 1648-1652</u>, wyd. ~~od~~ Tyszkiewicz E. Wilno 1855 str. 40.

Z rozwiązaniem trupy włoskiej nastały czasy prywatnej inicjatywy, które z biegiem czasu miały doprowadzić teatr polski do nowych zdobyczy. R. 1654 odtańczono Balet Królewski w Warszawie, w którym prawdopodobnie zużytkowano pozostałe siły z Kapeli Władysławowskiej. Przyszły w nim udział panny z fraucymeru Marji Ludwiki, podzielone na cztery chóry w kostjumach nimf myśliwych, pasterek, żniwiarek i winiarek. Przyczem królowa Marysieńka wystąpiła w ubraniu żniwiarki. Głośny madrygalista dworski i znany poeta Andrzej Morsztyn, ułożył szereg epigramatów na cześć głównych tancerek i zaznaczył po raz pierwszy swój współudział w życiu teatralnem polskiem 1).

Skromne zabawy pańskie na teatrze pała-

1) Morsztyn A., Poezye, Warszawa 1883 str. 434-443.

czasem przerwał wyjazd dworu z Warszawy pod naciskiem najazdu szwedzkiego. Opuszczona sala teatralna nie zaniemówiła z dziwnym zbiegiem okoliczności. Najeźdźca Karol Gustaw postanowił ją wyzyskować i w październiku 1655 r. kazał dawać „komedje" dla ściągającej szlachty do stolicy. Ale Karol Gustaw nie popasał zbyt długo w Warszawie. Z powrotem naszego dworu, teatr królewski budzi się do nowego życia i zaczyna służyć nietylko sztuce ale zarazem celom politycznym. Wydaje się, że Karol Gustaw wskazał ten nowy kierunek teatrowi dworskiemu. R. 1658 na wieść o elekcji Leopolda I na cesarza, chyba nie na zamku ale w ogrodzie, Jan Kazimierz kazał „solenny tryumf robić, cieszyć się z koronacji cesarskiej" 1). Był to chyba

1) Kochanowski Wł., _Historja Jana Karzmiarza_. Poznań 1859 I. 246, 334.

Dowód wdzięczności za przytułek w Głogowy użyczony.
Rodzaj kompozycji objaśniają nieco wypadki późniejsze,
w każdym razie prologi treści politycznej zostały o-
becnie wypracowane na teatrze królewskim.

Skromniejsze wiadomości o popisach dramatycz-
nych na dworze Jana Kazimierza zbliżają nas do naj-
piękniejszego momentu w dziejach tego teatru, miano-
wicie do przedstawienia Cyda Kornelowego w tłuma-
czeniu Andrzeja Morsztyna r. 1662. Tchnienie wielkiej
światowej sztuki powraca na teatr królewski dzięki
temu dziełu; Morsztyn nawiązuje ponownie do tradycji
autorów z czasów Odrodzenia upowszechniania w pols-
ce wybornych utworów zagranicznych. Cyd albo Rode-
ryk. Komedyja hiszpańska z francuskiego języka prze-

Komarowa przedstawia przekład wierny, bezbłędny, starający się nie wykraczać poza ramy oryginału. Morsztyn wyrażał się po polsku z swobodą, robaty nie było znać w tym przekładzie, był może nieco za szorstki ale piękno oryginału oddawał i w każdym prawie wierszu zaznaczał, że nad tekstem się zastanawiał i dobrze go wyrozumiał. Jest on mniej wykwintny od Kornela, mniej elegancki, zalatuje tu i ówdzie rubasznością sarmacką, ale trzeba mu przyznać, że do tekstu z pietyzmem się odnosił i w żadnym ustępie nie myślał go zlekceważyć. Idealnym tłumaczem, takim np. jakim był Piotr Kochanowski w stosunku do Tassa, nie był, ale był rzetelnym literatem i zaufanie budzi. Czasem posługuje się trochę dodatkami, czasem skracaniem; bywa że pewien wątek ożywi a inny obniży, ale to wrażenia sumienności nie psuje, owszem

uznanie dla samodzielności wyrobnika. Pewną cechą jego pióra jest skłonność do wyrażania się nieco barwniejszego, niż Kornel; liczy się widocznie z społeczeństwem innej kultury, niż autor francuski; niemniej jest zawsze starannym i o dobrej szkole literackiej znać daje. Najbardziej przemawiają do nas miejsca, gdzie śmiałym potrafi ulepszyć tekst Kornela np.

petit 1. Je sens couler des pleurs que je veux retenir (II,3)
(sens, couler, retenir)
Łzy me, chociaż ich trzymam, chcą powieki przebić
(powieki)

albo 2. Toujours quelques soucis en ces événements
petit Troublent la pureté de nos contentements (III.5)
(troublent la pureté de nos contentements)
Zawsze najszczerszą radość, otwarte wesele
Żal nam jakiś przecije, frasunek prześciele.
(prześciele)

Wskazuje to, że był autorem utalentowanym i niewolniczo

oryginalności się nie poddawał; a choć zapewne wykwintności Kornela nie posiadał, godnie utwór w obcy język umiał przenieść.

Nieznajomy tłumacz Cyda z wydania z r. 1638, bo nowszego nie miał pod ręką. Chciał zapewne przypodobać się Królowej, o której przecież musiał wiedzieć, że z samym Kornelem utrzymywała stosunki[1]). Stąd ten zwrot niespodziany do wysokiej sztuki europejskiej, od której, zdawało się, że literatura polska zaczyna się czasem oddalać. Piękną tragedję wystawili zapewne amatorowie w czasie sejmu 1662 r. Przedstawienie poprzedził oryginalny prolog, przeznaczony do śpiewu, w którym Wisła dziękowała Królowej za uwolnienie Prus Królewskich od Szwedów i odebranie Moskalom Kowna i Wilna. Sztuka pa-[illegible], patrjotyczna, o wysokiem napięciu dramatycznem,

1) Około przedstawiania Cyda w „Pamiętniku Warsz." XII, 306; Folkierski W. w „Rozpr. wydz. filol. Akad. Um." LVII. 101-136. V

podkreślająca w kilku miejscach uzasadnienie dla władzy absolutnej, odpowiadała ambitnym planom Marji Ludwiki i zresztą, malując z entuzjazmem zwrotami antagonizmy dworskie w dalekiej Hiszpanji, mogła zarazem rażąc nasze audytorjum polskie.

W dwa lata potem przedstawieniem zaszedł na teatrze Jana Kazimierza wypadek, który w opowiadaniu nieco-[illegible] pamiętnikarza Jana Chryzostoma ~~Paszka~~ Paska przybrał groźne kształty. Francuzi, którzy zapewne pamiętali przedstawienie Cyda, dali jakieś popularne widowisko, mogące być objaśnione „Solczanym tryumfem” z przed kilku lat na cześć cesarza Leopolda I. Tylko obecnie sympatje dworu polskiego zmieniły się zupełnie. Marja Ludwika nadała nowy kurs polityce polskiej

i nie chciała albo ośmieszyć cesarza zamierzyła. Pasek podaje, że r. 1684 Francuzi z okazania Królowej urządzili „tryumf z wiktoryi" otrzymanej przez Ludwika XIV nad cesarzem Leopoldem i w tym celu wystawili „theatrum publicum z wielkim kosztem i magnificencyą" i przygotowali efektowne dekoracje, muzykę i ognie sztuczne. Sztuka, którą Pasek oglądał, czyni wrażenie Historical plays Szekspira, bo Pasek podaje, że ukazano w niej „jako się przechadzały zwierzęta, jako komunik, jako strona stronie następowała, jako do fortece szturmowano, jako brano więźniów niemieckich i szyje im ucinano" i jak wreszcie „pomieszaniem wojska porwano cesarza w kajdanach, w ręce Króla francuskiego koronę cesarską oddającego". Cesarza przedstawiał jakiś „Francuz maczny" i wybornie

się scharakteryzował wyżej jako [illegible] postać „umiał potrafiać
physim jego". Chodziło widocznie o spopularyzowanie wśród
szlachty przekonania, że w Europie rozpoczął się już okres
przewagi francuskiej i dawne przymierze z cesarstwem prze-
stało być osią polityki Warów. W tym celu dopuszczono
na przedstawienie „ludzi różnego gatunku i różnej fan-
tazyej". Ziemian pozwoliło się na „oczu cudowne specta-
culum" wielu, dopuszczano ich nawet „z czeladzią na
koniach". Dalszej podobne przedstawienia się odbywały
i pewien wybuch polityczny osiągały. Sądzono, że obecność
Królestwa daje gwarancję spokojności. Tymczasem
w r. 1664 się przeliczono; wśród widzów mało się wi-
docznie kółko Lubomirszczyków, obwinionych zwierzym dla
Królem kawalerji na wielbionego przewodnika. Postanowi-
li skorzystać z okoliczności, chcieli zemścić się na Ma-

ryć Ludwice, zrobić jej przykrą niespodziankę; zwłaszcza karykatura cesarza Leopolda na scenie dojęła im do żywego. „począł jeden z Polaków konnych wołać na Francuzów: zabijcie tego łotrzego syna, którzyście go już pojmali, bo jak go wypuścicie, będzie się mścił, król jegomość francuski osięgnie imperium, będzie da pan Bóg i naszym królem polskim". Była to tylko zaczepka, po której nastąpił czyn. Polaków nie czekał tylko, czy mu się kto sprzeciwi, a widząc, że na to się nie zanosi, „porwie się do łuku nałożywszy strzałę, i jak wytnie pana cesarza w bok, aż drugim bokiem żeleźce wyszło. Drudzy Polacy do łuków, kiedy wezmą szyć w owę kupę, najpotkowano Francuzów; samego co siedział in persona króla postrzelono; naostatek na łeb z majestatu spadł pod theatrum i z inszymi Francuzami uciekł" (1). Tak prze-

1) Paska, pamiętniki, wyd. Gubrynowicza. Lwów 1898.
str. 244.

rwano jedno z przedstawień teatru nadwornego Jana Kazimierza, i Sarmaci nasi przykro dali uczuć Królowej wielkie do naszej orjentacji politycznej i zapewne po tem przedstawieniu zwątpiła, czy naród nasz zdoła zjednać dla literatury francuskiej.

Teatr Władysława IV zaszczepił ambicje teatralne nietylko na polskim dworze, ale zarazem wśród możnych panów i senatorów. Choć teatr ten upadł, zawsze żyła na polskim dworze tradycja, że z okazałością dworu jest złączony dobry teatr, a przekonaniem tem przejęły się także wyższe sfery, które od najdawniejszych czasów naśladowały dwór w zakresie obyczajowym. Już za Jana Kazimierza można mówić o przedstawieniach na dworach senatorskich, które na-

wet dla literatury polskiej niosły czasem pewną do-
niosłość, mianowicie dlatego, że dwory prywatne na
zagranicę mniej się oglądały, niż dwór królewski, i ję-
zyk polski do popisów dramatycznych w pełniejszej mierze
dopuszczały. Prywatnej inicjatywie za czasów Jana Ka-
zimierza należy przypisać wprowadzenie do polski włoskiej
sielanki dramatycznej. Jest to forma nienajświeższa
w tym czasie, ale jeszcze niezupełnie przestarzała, jak
świadczą komedje sielankowe Moliera <u>La princesse
d'Elide</u> i <u>Mélicerte</u>. Dla teatrów amatorskich te sztu-
ki były odpowiednie, bo nie wymagały zbyt wielkie-
go personalu i prawdziwie zawodowych aktorów. Małe-
mi środkami można było osiągnąć wiele, i to stosownie
do ducha czasu rozrywki:

Najczęściej przerabiano naszej literaturze tragikomedję pasterską *Il pastor fido* Jana Baptysty Guariniego, poety ferrarskiego, który niegdyś przebywał w polsce w sprawie kandydatury Alfonsa II d'Este na tron polski. Wzorowa sztuka, zajmująca choć zbyt powolnie toczącą się intrygą, z kilku charakterami dobrze zaznaczonymi, doskonale utworzona, pełna tęsknych i nadzwyczaj czułych sytuacyj lirycznych, cieszyła się wielkiem powodzeniem na wszystkich teatrach zachodnio-europejskich i niezawodnie zasługiwała na przekład. Tłumaczeń polskich pojawiło się kilka,¹) a jedno z nich przynależy przodującemu w tym czasie polskiej literaturze magnatowi słynnemu rokoszaninowi Jerzemu Lubomirskiemu. Mistrz stylu [illegible] [illegible] utworzył list poetycki pt. *Pasyja wierne JMCJ.*

1) D'Ancona, Origini del teatro ital.[2] Torino 1891, II. 535-575. – Wierszowany fragment z połowy XVII w., zaczynający się od słów „Bierzcie wy coście obeszli, Żeber nader stratny, ogłosić wszędzie" – jest z gruntu różny od tekstu drukowanego. Inne rękop.: Ms. Oss. 42, peterb. pols. XIV. F. 23, Q. 45, 60, 78, 100.

panu Marszałkowi wielkiemu koronnemu Jerzemu Lubomirskiemu, gdzie opisując jego zajęcia publiczne, wspomina zarazem o upodobaniach literackich marszałka i z uniżonością wyznaje:

A gdy mu próżna powoli godzina
Wiernego czytała pasterza z Gwaryna [1].

Stosunek i właściwości rozmaitych polskich przekładów sztuki Gwarinego należałoby dopiero zbadać. Powszechnie, choć na to niema żadnego dowodu, przypisane było rokoszaninowi Jerzemu tłumaczenie, które za czasów saskich pojawiło się w druku pt. Pastor fido albo Kontrefekt miłości z włoskiego języka przetłumaczony (w Thoruniu 1722). Jest to przekład dosyć sumiennie przeprowadzony, ale zasadzający się przeważnie na obszernej parafrazie. Język tłumacza

1) Wachl. gr., poezye 116.

ciężki, sztywny, bez wdzięku i polotu, mimowoli rażą-
zający i upraszczający [uprzedzający] wszelkie subtelniejsze zwroty,
nie oddał wcale rzymskiego nastroju i wykwintnie
miękkiego stylu oryginału. Tłumacz przeliczył się
z swojemi wolnościami. Nie posiadając języka giętkiego,
nie odróżniając barw i odcieni słów, nie był zdolny
uchwycić nastroju włoskiego i dał nam przekład bez
siły i topiki [topiki], który nie przedstawia żadnej wartości
literackiej. Jeśli ta robota jest dziełem Lubomirskiego,
to nie świadczy zbyt pochlebnie o jego kulturze ar-
tystycznej.

Na końcu wydania Tarnowskiego znajduje się krótkie
zebranie komedyi w formie zwykłego scenarjusza, któ-
re jest jedyną wskazówką, że tragikomedja ta była
grywana w Polsce. Czy [illegible] pierwszy dokonał

tego przedsięwzięcia, o tem nie wiemy. To tylko pewna, że jako marszałek królewski rezydować się musiał i posiadał własną kapelę, powstałą z rozbioru (1649) drużyny śpiewaczej i orkiestry z Włoch przez ojca zaciągniętej, w której mistrzowali się niegdyś śpiewacy altista Marchietty i tenorista Mathaeo, przyjęci następnie do służby cesarza Ferdynanda IV 1).

Znacznie ściślejsze wiadomości możemy podać o przedstawieniu amatorskiem na dworze Jerzego Osso-lińskiego, kanclerza koronnego (a może Jana Lesz-czyńskiego). Na weselu Tekli z Ossolińskich Ale-ksandrowej Lubomirskiej, koniuszyny koronnej, dano tu między r. 1647 a 1650 (albo 1661-1663) sielankę dramatyczną Tassa Amyntas w tłumaczeniu znów na-

1) Czerniecki Stan., _Dwór Lubomirskiego_, 1697 druk współcz., odpis z MS. Ak. Um. Dawna sygnatura 449 f. 215-216.

szego Morsztyna. Przedstawienie to drama epigramatami odnoszącymi się do osoby Kupidyna, występującego w prologu, jest dostatecznie uwierzytelnione. Noszą one tytuły Na Kupidyna w pałacu JWgo pana Kanclerza Kr. Koronnego reprezentowanego i Tenże Kupido do JPani Kanclerzyny Koronnej ¹). Ponieważ pozostaliśmy przy tłumaczeniu Wiernego pastera, więc Morsztyn lepszego utworu do upowszechnienia w języku polskim wybrać nie mógł, jeśli chodziło o przedstawienie w guście sielankowym. Pana Referendarza Koronnego zachęcić musiało to, żeby po dyletanckiej próbie marszałka wystąpić z przekładem przez zawodowego literata dokonanym. Współpracownictwo jego oznaczało postęp w zakresie przyswojenia najznakomitszych dzieł zagranicznego

1) Mortelyn, poezye, 225, 373, 375.

dramatu sielankowego.

Trzeźwa i ostrożna praca Morsztyna dla współczesnego teatru jest nawet udatniejsza, niż przekład Cyda. Tłumacz w języku włoskim więcej sobie podobał i z przedziwnym ogromem dzieła literatury włoskiej czytywał i przerabiał. Przekład Torquata Tassa Amyntas Komedya pasterska stoi na wysokości artystycznej oryginału, jest bardzo barwny, natchniony, potoczysty i delikatnie pomysłów autora włoskiego trafnie oddaje. Pan Referendarz wczuć się umiał w ten osobny świat zmysłowej prostoty, szczerości i nieprzymuszonej swobody i podkreślić subtelną wesołość osób, biorących udział w komedyi. Jak w Cydzie tak i tu wiernie trzyma się tekstu, oprócz że w kilku miejscach małe ustępy dialogu bez ceremonii wypuszcza, a chóry raczej parafrazuje,

niż ściśle na język polski przelewa. Przecież jeden zarzut uczynić mu należy, tj. że różnice metryczne rozmaitych partyj utworu Tassa zaciera. Czy autor użył bądźto strofowej czy wyjątkowego wiersza jedenastozgłoskowego bezrymowego, u Morsztyna wszędzie znajdzie się wiersz jedenastozgłoskowy rymowany. Od wolnego liryka mielibyśmy prawo wymagać większej ścisłości w zachowaniu form metrycznych oryginału. Na uproszczeniu metrycznem poezja dramatu sielankowego nie zyskała.

Teatr za Jana Kazimierza nie przedstawia się zbyt świetnie, ale gdy zwrócimy uwagę na to, że dał nam tłumaczenie Cyda i Amyntasa, to mu pewnej historycznej zasługi nie odmówimy.

111

od nowej strony

Rozdział V.

Teatr za Królów Piastów

Kap. I.

Ogólne wiadomości. — Zasługi Marji Kazimiery — Działalność Lubomirskiego.

~~V. Teatr za Królów piastów.~~

Królowie piastowie zajmowali się teatrem równie skwapliwie, choć z mniejszem znawstwem, niż Królowie z dynastji Wazów. Nie szczycąc się równie znakomitym rodem, tem bardziej w celu podniesienia blasku Królewskości popierali teatr. Za piastów jednak przedstawienia teatralne spadły do poziomu zwykłych uroczystości pałacowych, odgrywały się na uświetnienie ważnych wypadków w Kronice dworskiej, dla uczczenia posłów zagranicznych, ożywienia nastroju karnawałowego, ale wyższych celów artystycznych nie posiadały i literaturze polskiej przynosiły jeszcze mniej korzyści, niż czasy Jana Kazimierza. Teatr królów piastów był tylko środkiem oswajającym kraju z zagranicą, dowodem że kraj nasz do jedności obyczajowej z Zan-

chodem się poczuwa, ale zdolności rozwojowe stracił i tylko wbocznie pewien ślad w literaturze naszej pozostawił.

Krótkie panowanie króla Michała upamiętniło się w historji teatru nadwornego nader skromnie. R. 1669 na koronacji tego króla w Krakowie pojawiła się drużyna z 16 osób złożona pod przewodnictwem Jerzego Bendelega „angielskiego tancmistrza i pryncypała górnoniemieckich komedjantów", który przybył do Polski z Drezna i do Drezna wrócił 1). Zdaje się, że to towarzystwo, albo inne podobne przedstawiło w Warszawie 7 maja 1671 r. na urodziny królowej Eleonory _Komedję o Mirilindzie królowej wziętą z języka hiszpańskiego_. Jest to uscenizowanie znanej na Zachodzie historji o niewinnej żonie oskarżonej o wiarołomstwo, która nosi rozmaite imiona powieściowe królowej Sebili, księżny Kreszencji, Genowe-

1) Bolte, Das *Danziger Theater* l. c. 125.

ży XVI. W wyborze naszych komedjantów fabuła zbliża się
najbliżej do powiastki włoskiej <u>Del ducha d'Angiò et de
Constanza so mojer</u> [so mojer] 1). Zaaklimatyzowane polskiej sztuki prze-
niesiono do Sardynji. Król Sardyński, wybierając się na
wojnę do Syrji, mianuje rządcą kraju i opiekunem żony
księcia Almirena, który kocha się w damie dworskiej
Irenie. Ale zbliżywszy się do królowej, Almiren porzuca
Irenę i zaczyna się kochać w pupilce, a gdy jego zaloty
o cnotę wzorowej małżonki się rozbijają, próbuje się jej
pozbyć przez utopienie, podpalenie domu, wreszcie oskarża
ją o zdradę małżeńską. Skazana na śmierć przez męża,
Matilda zostaje ocalona dzięki litości pułkownika, który
ją miał zgładzić; przebiera się w szaty pielgrzymie i z Ireną
idzie na długą tułaczkę po świecie. Zczasem wychodzą
na jaw sprawki Almirena. Z kolei i on zostaje skazany

1) Ms. Akad. Umiej. Dawna sygnatura 459 f. 353-354. Druk współcz. w Bibl. Ossol.; Fischer A. W. z „Pamiętnika liter." IX. 287, 290.

na śmierć ale na placu egzekucji zjawia się Marilonda i uzyskuje dla niego przebaczenie i z Ireną go żeni.

Sztuka dzieli się na trzy części i obejmuje 52 scen. Obok głównych osób, występują w niej wszystkie naówczas figury doradców Króla i ochmistrzyni Królowej, przed którymi bohaterowie swe żale wylewają. Dla wszystkich wprowadził autor petrolina, odmiankę ~~arlekina~~ arlekina, który co kilka scen się ukazuje i a ile razy co mówić będzie, zacznie „świetna scena będzie", jak powiedziano w scenarjuszu. Improwizacje jego stały się powodem, że tekstu komedji nie ogłoszono. W zakończeniu autor usprawiedliwia się z tej przeszkody i zapewnia, że komedja „na składach i słowach przemysłu ~~zawisła~~ zawisła" i niecierpliwie podobać się będzie.

Nieobojętną ozdobą Marilondy stanowiły dekoracje,

które się po kilka razy w jakiej części zmieniały, jak w sztukach Szekspira: „Tu się theatrum odmienia w namioty przy Jostecy" „Tu się theatrum odmienia w drugi ogród z kwaterami" itd. Urozmaicały ją trzy taneczne balety, a popisał obrazek mitologiczny, w którym na końcu pokazało się dwu aniołów na powietrzu z inskrypcyją: „Magnis Eleonorae Reginae natalibus".

Za króla Jana III teatr dworski znacznie się podniósł. Królowa Marysieńka, oswojona z teatrem na dworze Maryi Ludwiki, dokładała wszelkich starań, aby mu pewną świetność i stałość zapewnić. <u>Balet podczas szczęśliwej koronacyjej Króla JMci Jana III w Krakowie 12 aprilis 1676 r.</u>, napisany przez Stanisława Morsztyna, bratanka sławnego poety, jest pierwszym popisem zabawowym, mającym z teatrem dworskim pewną łączność. Wyobrażał on 16 chó-

rów bożków mytologicznych i postaci z bieżącego życia, które stopniowo ukazywały się na sali i wielbiły rycerskie zasługi króla i wesoły życia pokojowego. Pierwszych pięć chorów zachowało wyjście Starcy, a dalszych dziewięciu wyjście Europy. Tańce wykonali studenci rejestrowi i panny z fraucymeru Marji Kazimiery, a zabawa tak się podobała, że opisy jej oprócz w pismach Morsztynów, zachowały się w kilku rękopisach 1).

Potem przez kilka lat nic nie słychać o teatrze Jana III, aż z okoliczności przyjazdu posła weneckiego do Jaworowa 9 lipca 1684 r. czytamy, że „zaprowadzono posła na salę samym kościołem sztucznie ozdobioną. Stąd po bankiecie na inną salę, takąż samą, gdzie się komedya na theatrum odprawowała y zabawiła aż do białego dnia" 2). To pierwsza wiadomość o teatrze Jana III; dalszych dostarcza

1) Morsztyn Andrz., *poezye* l. c. 450-453, nadto MS. Ossol. 334, 337.

2) Rubinkowski J. K., *Janina*, romans 1739 karta I i 4.

nuncjusze i ich sekretarze, bo drugim zbiegiem okoliczności w drugim sekretarzu nuncjusza Santacroce, doktorze Janie Baptyście Campugnanim znalazła Marja Kazimiera poetę dla swego teatru, jak wprzód Władysław IV w Wirgiliuszu Puccitellim. Także współczesne pamiętniki podają czasem drobne wiadomości o tym teatrze, które w następnem przedstawieniu w odpowiedniem miejscu zużytkujemy.

Marja Kazimiera, mając zamiar przywrócić teatr Jana III do normalniejszych warunków, skompletowała kapelę nadworną, aby ją uświetnić. Do grania małych operetek, zaczem sprowadziła drużynę aktorów włoskich. Oba teatry były włoskie, choć król tego języka nie rozumiał i tylko według objaśnień przygodnych tłumaczy oceniał. Program królowej zasadzał się na drobnych operetkach treści pobożnej albo z motywów wiejskich wyjętych;

wystawiano także na dworze nienajwykwintniejsze farsy. Librettów dostarczał Campagnani i kilka z nich drukiem ogłosił, ale te stały się białemi krukami i dziś właściwie o ich treści niewiele powiedzieć możemy.

Wiadomości o przedstawieniach na dworze Jana III skupiają się w kilku okresach, z bujniejszą lub mniej bujną ilością szczegółów, które znów oddziela kilka lat, gdzie żadnych śladów o teatrze nie spotykamy. Najobfitsze wiadomości mamy z lat 1690 i 1691. Sekretarz nuncjatury Jan Fagginoli w Dzienniku podróży do Polski notuje: „21 lipca 1690 byłem na komedji włoskiej u dworu". Tegoż roku 25 lipca na św. Jakóba królewicz w pałacu Kazimierowskim dał przedstawienie „komedjantów włoskich", na którem wraz z całym dworem królewskim zabawiał się ksiądz nuncjusz. Komedja była istnem bukietem widowiskowem, godnem

do odgrywania przez zuchwalców z najpośledniejszego motłochu, nie raz wobec Króla, Królowych i Książąt[3]. Popisywał się wnet zanni, zwany Daccagnino[4], który naraziwszy przy objeździe dostał ataku apoplektycznego i skonał, nie zdoławszy nawet wezwać najświętszego imienia Jezus[5]. Jest to pierwszy znany nam tragiczny wypadek z kroniki potocznej życia teatralnego w Polsce. Po przerwie kilkomiesięcznej z okoliczności uroczystości weselnych Królewicza z Elżbietą Księżną neuburską 1691 r. 28 marca czytamy, że muzykanci włoscy z kapeli królewskiej przedstawili operę Campagnanego <u>per goder in amor ci vuol costanza</u>, która lubo nie była rozumiana przez Polaków, niemniej im się jednak podobała[6]. Z sztuki tej zachował się także scenarjusz polski: <u>Reprezentacya akta, iż Kochającym stateczności potrzeba</u>!).

1) Faggiuoli J., Dyaryusz podróży do Polski. Czas Dodatek

1858. XI. 254-295.

Druga serja wiadomości o teatrze Jana III pochodzi z lat 1694 i 1695. Z okoliczności wesela Teresy Kunegundy, córki Jana III, z elektorem bawarskim Maksymiljanem Emanuelem r. 1694, dowiadujemy się, że przedstawiono „operetta rustica, ke in musica" nieznanego tytułu, pióra jak wszystkie Lampugnaniego. Roku 1695 wyszła nowa operetka tegoż autora Transito di S. Casimiro, w przekładzie polskim Zejście S. Kazimierza, napisana zapewne na imieniny Królowej[1].

W Warszawie na Zamku istniał szereg sal, zapewne jeszcze z czasów Władysława IV, które zwano salami komedyj „sales de comédie" i cudzoziemcom pokazywano. Sale te urządzono na nowo na wesele Królewicza z Księżną neuburską. W pałacu Kazimierzowskim ustawiano trzy krzesła dla Królowej, Królewicza i gospodarza domu i obok

Teki Rzymskie

1) Teki Rzymskie t. 99 str. 65, t. 104 str. 51; Trembicki Wł. „Bibl. Warsz." 1843. IV. 323, Estreicher *Bibliografja polska* XXI. 38.

nich postawiono dwa stołki dla młodszego rodzeństwa królewicza. Sekretarz nuncjusza zgorszył się, że nuncjusz otrzymał wyższe miejsce od dzieci królewskich i wniosek stąd wyciągnął, że w Polsce niewiele przestrzegano etykiety. Przedstawienia odbywały się po południu, po ogniach sztucznych lub po kolacji. Gdy czas przedstawienia przyspieszono, po pierwszym akcie podawano w teatrze suty podwieczorek, po którym ciągniono dalej widowisko. Uczty, podwieczorki, ognie sztuczne stanowiły z teatrem omal nie jedną całość. Chodziło o urozmaicenie festynu spektaklem, który niekoniecznie na najwyższą nutę musiał być nastrojony.

Ciekawe wiadomości o ustroju teatru za Jana III znajdujemy w pamiętnikach kawalera Beaujeu. W opisie ceremoniału dworu polskiego podaje on, że do zakresu funkcyj wielkiego marszałka za Jana III należała

także intendentura zabaw, komedyj, baletów i festynów, co zresztą musiało się dziać także dawniej i do czasów Stanisława Augusta dotrwało. Beaujeu uważa teatr za stałą rozrywkę dworu polskiego i nie rozwodząc się wcale tą sprawą bliżej, nawiasem dodaje, że hajduy królewscy strzegli wszelkich drzwi, krużganków i przejść pałacowych, a także drzwi wchodowych do sal komedyj „salles de comédie" 1).

Marja Kazimiera tak rozmiłowała się w teatrze, że osiadłszy po owdowieniu w Rzymie, w pałacu Capranica utrzymywała teatr, o którym wieści dochodziły do Polski. Teatr ten ma pewne znaczenie w historji sztuki, bo pozostawał pod kierunkiem dziś jeszcze znanego muzyka Domenika Scarlattiego, który w latach 1710 do 1715 wystawił na nim dziesięć oper, mianowicie La Silvia, Orlando, Tolomeo ed Alessandro, Tetide in Sciro, Ifige-

Mémoires   chevalier

1) Mémoires du chevalier Beaujeu. Amsterdam 1700.

str. 435, 442.

nia in Aulide, Ifigenia in Tauride, Amor d'un ombra e gelosia d'un aura, Narciso, L'Amleto 1).

W czasach królów Piastów spotykamy wcale wyraźne ślady teatru polskiego osoby prywatnej. Stanisław Herakljusz Lubomirski, znany poeta i moralista, syn Jerzego, budował sobie teatry i dosyć żywo sztuką dramatyczną się zajmował. W jednem z pism wydanych w czasach Sobieskiego (1683) wspomina: „Uważałem raz ekwipunt, że podczas trudnych y pracowitych zabaw kazałem wystawić dla uciechy sobie teatr, scenami malowanemi ozdobiony, dla recytowania na nim komedyi podczas mięsopustu — dlatego chcąc się wszelako obmowie spektatorów stawić obronnym, dałem nad nim takową inskrypcyą napisać „Aliquando et plectrum" 2).

Lubomirski miał wrodzone upodobanie w teatrze

1) Matuszewicz M., *Pamiętniki*. Warszawa 1876. II. 18; Clément F. et Larousse P., *Dictionnaire lyrique*. Paris b.d. str. 31 sq. W datach trochę bałamuctw, które dopiero studyum rękopisów mogłoby rozjaśnić.

2) Lubomirski S. H., *Rozmowy Artaxesa y Ewandra*. Częstochowa 1708. XII. 494.

i próbował zmieścić się w autora dramatycznego. Widząc powodzenie sztuki dramatycznej w sferach arystokratycznych, odważył się na kompozycję oryginalną Ermida albo Królewna pasterska to jest Ten szczęśliwy co się swym stanem kontentuje. Jeden z rękopisów tej sztuki jest oznaczony inicjałami S. L. i datą 1664. Dramat przedstawia zgrymaszoną królewnę, która zraziła się do wielkiego świata, podejrzewając swego kochanka, królewicza Filandra, o niewierność, porzuca życie wystawne i chroni się w ustroniu arkadyjskim, spodziewając się w nowych stosunkach znaleźć ludzi szczerych i godnych zaufania. Tymczasem i w Arkadji panują podobne namiętności, jak w pałacach. Amyntas pasterz porzuca kochankę Czelię i zaczyna Ermidę prześladować nas-

Licznemi oświadczeniami, odważające się nawet na skra-
dzenie jej medaljonu podczas snu. Niewierność kochanka
wyprowadza żale krótkie na bogatą pasterkę, i równocześnie
zaś zjawia się Filander wśród pasterzy i składa dowód
stałości serca, wskutek czego Erminia porzuca kaprys
sielankowy i wraca z zadowoleniem do pałacu. Kompo-
zycja jest wielce rozumująca i mało poezji zawiera.
Sceptyczny punkt widzenia na świat sielankowy nie
pozwolił autorowi w cieplejszych słowach odmalować
serca pasterzy i otoczenia. Utwór poprzedza prolog
wzorowany na wzór Tassa, który przedstawia duet między
Merkurym i Kupidynem, prowadzącymi sprzeczkę, czy
zdołają bogatą Erminię doprowadzić do polubienia
życia wiejskiego. Wszakże pisarka tej sztuki najduje

się. Wierne didaskalia tłumaczone i to w różnych rękopisach różnie. Na dowód, że sztuka ta była często grywana, np. (Amyntas) „o pana conterfect i nań patrzę mówi”, (Ermita) „ocknąwszy się patrzy na regałach”, „Adrast wyzywa y kiwa na Filandra aby prędko szedł” itd.[1]).

Lubomirski jest zarazem autorem czy tłumaczem kilku wcale zajmujących komedyj. Sztuki są dobrze napisane, włożone przez autora mającego komedyje z pierwszej połowy XVII w., pomyślane w środowisku włoskiem lub hiszpańskiem i budzą wątpliwość, czy mogły być skomponowane przez polskiego literata z czasu [illegible]. Poeci polscy zwykle lokalizowali wszystkie sztuki w Polsce. Z drugiej strony nic nie stoi na przeszkodzie, aby je uznać za dzieło polskiego autora, zwłaszcza, że ich oryginałów wskazać nie możemy. Z tego względu musimy o nich więcej rze-

1) MS. Akad. Umiej. 979 i 1269, pdarsb. pols. XIV.
F. 18, O. 3.

wej powstawać, jakby do literatury polskiej należały. Stanowiłyby one pewną ozdobę tego okresu, niezbyt bujnego w oryginalne talenta. Don Alvarez albo Niesforna w nutości Kompania wyobraża obywatela toledańskiego Don Alvareza, płonącego miłością do Antoniny, żony Guzmana, jednego z sławnych hetmanów hiszpańskich. Antonina przyjmuje te oświadczenia z wielkiem nieukontentowaniem, ale zdarza się, że Don Guzman zostaje przez króla wyprawiony na odparcie napadu Marokkańczyków i w bitwie traci całe wojsko i podobno ginie. Don Alvarez korzysta z tych okoliczności i wobec wieści o śmierci Guzmana ponawia zabiegi około Antoniny, która wreszcie, przynaglona przez opiekuna, oddaje mu rękę, zważywszy, że już termin upłynął, do którego przed Guzmanem zobowiązała się, że zamąż nie wyjdzie. Tymcza-

sen, jak się pokazuje, mąż jej wcale nie zginął, i dostał się on do niewoli i miał nawet to szczęście, że wszystko został przez żołnierzy króla marokkańskiego Garabuzela, którego na początku sztuki, gdy także incognito zwiedzał miasta hiszpańskie, najgościnniej u siebie podejmował. Właśnie bawi don Guzman, jako więzień w ogrodzie królewskim w Marokku, gdy go Garabuzel podczas spaceru spotyka i poznawszy z najżywszą uciechą wita i najwystawniej ugaszcza. Ale don Guzman pozostaje na słowo przyjaciela smętnym, a Garabuzel chcąc go uradować, woła czarnoksiężników, którzy w latarni czarnoksięskiej przenoszą stęsknionego więźnia do Toledo, właśnie gdy ślub don Alvareza z jego żoną miał się odprawić. Pojawienie się don Guzmana w Toledzie rozwiązuje naturalnie sztukę. Antonina biegnie do męża,

którą ostatecznie nie ma jej nic do wyrzucenia. Pozostaje tylko Alvarez w drażliwej sytuacji. Ale i na to wynalazł autor sposób, bo od samego początku wprowadził do sztuki Dionissę, przyjaciółkę Antoniny, do której Alvarez rościł także swe afekta, ale niedosyć stanowczo je wyrażał. Obok Alvareza stanowi Dionissa drugą komiczną figurę tej sztuki, bo wśród najniespodziewańszych warunków odgrywa rolę dumnej, gniewnej i zazdrosnej panny i za karę zostaje zaproszona na ślub przyjaciółki z byłym i tajnie pożądanym konkurentem. Z tego przykrego jednak położenia ratuje Dionissę zjawienie się Gusmana, wskutek czego Alvarez, chroniąc się śmieszności, zdobywa się wreszcie na stanowcze oświadczenie i wraz z Antoniną odprawia wesele z jej przyjaciółką.

Sztuka napisana jest bardzo pięknym językiem,

pełnym szczeropolskich zwrotów przysłowiowych, jak: „co mi za specyalik; co mi za pierożek; słyszycie to panie święty, wierzę, to nie z kuszą na wróble; jak z rąbka wypinął". Trafiają się w niej także liczne wykrzykniki osób działających w języku włoskim np. „lasciate mi stare; strada prohibita; a rivedersi; veramente". Najciekawsze jednak są liczne sceny obyczajowe, dające zrozumieć ową ceremonjalną etykietę, którą posługiwały się w XVII w. wyższe sfery i która została typom komicznym i mamutom przedhistorycznym w komedjach Bohomolca jest jeszcze właściwa. Zwłaszcza zajmująca jest scena (II. 15), kiedy don Alvarez z swym dziewosłębem don Albanem przybywa do Antoniny i zamyśla się oświadczyć. W scenie tej widzi się główna charakterystyka Antoniny, jako poczciwej

damy i skrupulatnej małżonki. Mamy w niej wyborne opisane pełne wdzięku zachowanie się pani z wyższych sfer wobec konkurenta i potem dowiadujemy się, z jaką to uniżonością a zarazem natarczywością umieli dworakowie przedstawiać swe prośby i jak wreszcie taki konkurent XVII w. musiał z cierpliwością i wytrwałością wyczekiwać życzliwego słówka i stokroć z największym taktem ponawiać swe służby, ażeby wreszcie upragniony cel osiągnąć. Don Albano zaczyna zawsze najpoważniej rozmowę a Alvarez powtarza jego słowa i kilka gorliwych frazesów dodaje, kiedy Antonina odpowiada najgrzeczniej wybiegami i stara się ich propozycji nie rozumieć. Efekt komiczny tych próśb uniżonych i niektórych odpowiedzi Antoniny jest dosyć znaczny 1).

1) MS. Akad. Umiej. 295, Bibl. Bawor. I, 13, Ossol. 683, petersb. pols. XIV. Q. 52.

Sztuka jest osnuta na noweli Boccaccia _Il Saladino in forma di mercatante è onorato da messer Torello_, z przeniesieniem miejsca akcji z Włoch do Hiszpanii (_Il Decameron_ X, 9). Intryga zajmująca budzi wielki interes u autora komicznego. Zaginiony dramat Piotra Marivaux _La Femme fidèle_, grany r. 1755, jest prawie identyczny z _Don Alvarem_ Lubomirskiego i wobec tego stanowi inną próbę usceniczenia tej samej noweli. Markiza wyczekująca od 10 lat męża, będącego w niewoli u Maurów w Algierze, gdy otrzymała dokumentalne zapewnienie, że mąż jej umarł, decyduje się na usilne nalegania matki wyjść powtórnie za mąż. Wtem dawny jej mąż nadjeżdża, powoli daje się poznać i naturalnie z ogromną radością markizy niepotrzebnego już kandydata do jej ręki odstawia.

Pokazuje się, że Marivaux wyrzucił z intrygi, którą posłużył się Lubomirski, postać Garaburzela z latarnią czarnoksięską jako przestarzałą, i uprościł ją w ten sposób, że z wyobrażeniami XVIII w. stała się bardziej zgodna 1).

Druga komedja przekładu czy pióra Lubomirskiego nosi tytuł Comedja Lopesa starego z Spirydonem i przedstawia walkę zalotnej i ponętnej młodej mężatki z typowym pedantem komedji włoskiej. Sztuka mocno nieprzyzwoita, jest zscenizowaniem innej noweli Boccaccia Pagamino da Monaco ruba la moglie a messer Ricciardo de Chinzica (Il Decameron II, 10). Zachodzi w niej kilka żywych i z talentem napisanych scen, które życie kobiece XVIII w. w zajmujący sposób oświetlają, np. zalecanki młodej żony do starego męża (II, 5), albo rozmowa pani z służącą o Kostjumce

1) Larroumet G., Marivaux, paris 1894 str 284-291.

zamówionym na Karnawał [VI.8].

Z zakresu komedji życia mieszczańskiego przenosi nas Lubomirski w świat zalotów młodych ludzi w jednoaktówce <u>Comedia faceta</u>, która przedstawia udaremnienie przez córkę przyrzeczeń co do jej ręki, danych przez ojca niepożądanemu konkurentowi. Wbrew tytułowi nie jest ta komedja wesoła, ale smutna i nudna. Najzabawniejsza scena (10) wyobraża ceremonjalne powitanie kochanków po długiem niewidzeniu w stylu kwiecistym, które wcale komiczny efekt wywiera. Gdyby te komedje można z czystem sumieniem przyznać Lubomirskiemu, niepodobna by było także teatrowi z czasów królów Sasów odmówić pewnej zasługi w rozwoju sztuki dramatycznej w Polsce.

od nowej strony

Rozdział VI.

Teatr nadworny królów saskich

Dopis.

Różne drużyny włoskie i francuskie w pałacu. – Zbudowanie teatru przy ulicy Królewskiej. – Pięcioletni pobyt opery drezdeńskiej w Warszawie.

VI. Teatr nadworny królów saskich.

Za czasów saskich zajęcie się teatrem w Polsce bardzo się zwiększyło, polacy przyswajają sobie wszelkie upodobania w teatrze, powstają liczne sale widowiskowe, zaczyna się tworzyć publiczność, a na niektórych teatrach pokazują się nawet pierwsze zaczątki oryginalnej twórczości dramatycznej. Roślina egzotyczna, potrzebująca dotąd życia cieplarnianego, przyjmuje się na polskim gruncie. Zbliżenie polaków do Drezna i zetknięcie się z wielkiem i ważnem ogniskiem życia teatralnego, jakiem było naówczas Drezno, wywołało nadzwyczaj korzystną zmianę. Stałe stosunki z Drezdnem wytworzyły pewne podobne upodobania. Obaj królowie z dynastii wettinskiej starali się naturalnie więcej o Drezno, niż Warszawę, ale byli zwolennikami

wysokiej kultury i wielkimi a hojnymi mecenasami sztuki, których wpływ na przeobrażenie stosunków cywilizacyjnych w Polsce sięgnął głębiej, niż się zazwyczaj przypuszcza.

Za Augusta II życie teatralne w Polsce nosi zrazu charakter trochę dorywczy, jak za dawnych królów elekcyjnych. Ale z biegiem czasu stosunki te się zmieniają. August Mocny utrzymuje wielką i stałą operę w Dreźnie, ale dla Polski zamawia prawie stale drużyny aktorów komicznych z Włoch i Francji, które za pobytu swego w Polsce wzmacnia siłami drezdeńskiemi i w wielkie towarzystwa teatralne przeobraża. Za jego czasów Polska staje się znanym i perjodycznie odwiedzanym terenem eksploatacyjnym zagranicznych towarzystw aktorskich i przyjmuje wcale żywy udział w ogólno-europejskim ruchu teatralnym. Małżeństwo kró-,

ta przyczynia się do coraz staranniejszego wyboru koncer-tów i wpływ na ich zamówienie mają czasem wielkie gwiazdy światowe.

Historja teatru nadwornego w tym czasie jest właści-wie kroniką przyjazdu i wyjazdu rozmaitych drużyn aktor-skich. R. 1699 bawiło w Polsce towarzystwo komedjantów zellijskich (die Zellischen Commoedianten), które wzmoc-niono flecistami wojskowymi z regimentu Jordana i chó-rem górniczym z Saksonji w celu dawania małych oper-etek. Następnego roku zastąpiono tę trupę sprowa-dzeniem wprost z Paryża wielkiej kompanji aktorskiej pod dyrekcją Dechalliers'a, która składała się z 60 osób, nie licząc rodzin i służby członków, tj. 13 aktorów i śpiewaków, 18 aktorek i śpiewaczek, 15 osób z baletu itd. Trupę tę zamówił sławny arlekin teatru francuskie-

Hotelu de Bourgogne,
go z Hotelu de Bourgogne, Angelo Constantini, znany
pod maską komiczną Mezzetina. Towarzystwo to gry-
wało w polsce do r. 1704, mianowicie w Krakowie
i Warszawie, w Warszawie zaś w nowourządzonej sali na
Zamku a potem w Wilanowie. Po rozpuszczeniu tej trup-
py, zaangażowano r. 1715 przez pośrednictwo tegoż Con-
stantiniego drugą z kolei kompanję dla Polski i to
włoskich komedjantów, którzy uprawiali ulubioną
u nas komedję dell'arte. Było to skromne ale dobra-
ne towarzystwo, składające się z 6 aktorów i 5 akto-
Ristoriego,
rek pod przewodnictwem Tomasza Ristoriego, które
grywało naprzód w Poznaniu a potem w Warszawie
i otrzymywało 8 tysięcy guldenów rocznie. Do druży-
ny tej dodano następnie kompozytora „de la musique
italienne
italienne" w osobie Jana Alberta Ristoriego, syna To-

matra, aby wystawiać buffy włoskie, serenady i interme-
dja, który został dyrektorem „polskiej Kapeli", z 12 mu-
zyków złożonej, zwanej także „małą muzyką kameral-
ną" i przeznaczonej specjalnie do towarzyszenia królowi
do Polski. posiadała ona w swem gronie wielką znako-
mitość muzyczną, mianowicie Jana Joachima Quanza,
flecistę i reformatora tego instrumentu.

Czwartą wreszcie drużyną komiczną w polsce za
Augusta II było dobrze zgrane towarzystwo francuskie
z aktorami Grandval, Belletour i d'Erval i ich żonami
na czele, a panna Tourteville jako pierwsza kochanka.
Drużyna ta była właściwie drezdeńska, ale na karna-
wał 1720 r. pojawiła się w zmniejszonym składzie
w Warszawie i razem z połową baletu dawała tu przed-
stawienia. Uprawiała ona zarówno tragedję jak wielką

komedyę, grywała Kornela, Racina, Moliera ale w War-
szawie wystarczały chyba drobne komedyjki salonowe t. zw. „pe-
tites comédies", czasem z śpiewami, do których zaliczała des
folies amoureuses Regnarda, Le colin-maillard i L'Esté des
coquettes Dancourta, La coupe enchantée Lafontaina i pa-
ni Champmeslé).

August II pragnął widocznie Polskę rozbawić. Wpływ
jego na operę okazał się następnie wcale ważny, ale
narazie patrzano nań z niedowierzaniem. „Dotąd karnawał
w Warszawie continatur — pisze korespondent hetmana
Jabłonowskiego pod datą 5 marca 1699 r. — opery codzien-
nie bywają, komedyanci uczą, jak się cudzym żonom za-
lecać, item jak mężowie od żon wypędzać a ich się przy-
jaźnią cieszyć. Po operach, które trwają trzy cztery
godziny, codzień bywają tańce w izbie senatorskiej".
W innym liście tegoż korespondenta czytamy: „po igrzys-

1) Fürstenau M., Zur Gesch. d. Musik u. d. Theaters am Hofe zu Dresden, 1861. II 22–155 passim.

Karla król pojechał do Księżnej Marszałkowej na Kolacyę, i zawitał do Zamku na operę, a potem do pana podstolego Koronnego" i w innym znów: „die octava praesentis była opera na sali, lecz na niej nie był król" 1).

Najważniejszym czynem Augusta II w zakresie teatru w naszym kraju było zbudowanie w Warszawie r. 1724 operhauzu, domu przeznaczonego przy ulicy Królewskiej, obok ogrodu Saskiego. Skoro niedawno (1719) z wielkim kosztem i pośpiechem wystawiono w Dreźnie dla opery nowy i wielki gmach, więc należało także coś dla polskiej stolicy zrobić. Gmach w Warszawie stanął z muru pruskiego i była to budowla nietrwała, która w kilkanaście lat miała być przebudowana, a potem po pewnym przeciągu czasu musiała być ostatecznie rozebrana. R. 1725 zaczęto tu dawać przedstawienia oper włoskich. Na tu-

1) Archiwum tajne Augusta II wyd. „Rozrywki". Wrocław 1843. II Życie dworskie. 9-17.

augmracyjne przedstawienie wybrano balet ~~Proserpina~~ Prozerpina, potem wystawiano właściwe opery. Znamy nazwiska kilku śpiewaków i śpiewaczek z ówczesnej drużyny 1).

W następcy Augusta Mocnego, Auguście III zyskała Polska omal nie takiego zwolennika teatru, jakim był niegdyś Władysław IV. Jego pasja do teatru uderzała wszystkich i w całej Polsce powtarzano, że był „do muzyk, oper i komedyj skłonny". Upodobanie króla dzielił jego wszechmocny minister Fryderyk Brühl, który nawet w chorobie „na komedyję kazał się nosić i tam się sy-weselował w swoich słabościach i frasunkach". August III próbował Polaków pociągnąć do współpracy w zakresie teatru. R. 1752 powołał do Drezna „do malowania w teatrze" Andrzeja Radwańskiego, malarza religijnego i portrecistę z Krakowa. Powołanie nie przyniosło

1) Rulikowski M., Dawne gmachy i sale teatralne. Warszawa 1918 str 16-22; Poliński, Dzieje muzy, str 157.

spodziewanego skutku, Radziwiłł „bardzo krótko" bawił w Dreźnie, niemniej zwrócenie uwagi na krajowe siły świadczy o dobrej woli Króla 1).

Dzięki zamiłowaniu w teatrze Augusta III i jego otoczenia, zniknęły wreszcie wszystkie uprzedzenia, które trzeźwym [szerszym] warstwom kazały się dotąd trzymać zdaleka od teatru, i życie teatralne w Polsce przybiera powoli charakter europejski.

August III przemienia towarzystwo Grandvala, Belletoura [Belletoura] i D'Ervala [D'Ervala], sprowadzone niegdyś przez ojca, na pensjonarjuszy i osadza ich w Warszawie, z obowiązkiem grywania komedyj, gdy przyjedzie do polskiej stolicy. Gdy się ta drużyna rozbiła, zamawia w Wenecji nową trupę włoską pod dyrekcją Jędrzeja Bertoldiego i ta w historji teatru w Polsce nieco trwalej się zapisała.

Drużyna Bertoldiego bawiła przy Auguście III bardzo długo, podobno do r. 1750. Składała się z 14 do 16 osób

1) Małachowski, *pamiętn.* IV. 118-121; Rastawiecki E., *Słownik malarzów pols.* Warszawa 1850. II. 122.

śniewnie znanych, z których wymienimy Antoniego Bertol-
diego jako arlekina, Kamilla Canzachiego jako tabarina,
Fernanda Colonetta jako pantalona, Martę Focari jako
Aurelję, Joannę Casanova jako Rosaurę, Toskanię jako
Colombinę itd. Umieli oni po większej części śpiewać
i dawali nietylko komedje ale zarazem buffy, balety a na-
wet tragedje z muzyką. Pensja ich wynosiła z początku 6
tysięcy talarów, a od r. 1748 8 tysięcy talarów rocznie.

Dla tego towarzystwa dobrze zgranego i z stosunka-
mi warszawskiemi dobrze obeznajomionego, postanowił Au-
gust III przebudować dawny operhauz na wielką widownię
w kształcie podkowy, z parterem „pour la noblesse", „bancs
pour la bourgeoisie" i trzema piętrami lóż, wśród których
znajdowały się osobne loże dla króla, Książąt krwi i am-
basadorów. Teatr ten w kilkanaście lat później miał się

stać kolebką naszej sceny narodowej. W r. 1748 na otwarcie jego zjechał sam Król; dano włoską sztukę *Li Tostori imaginari*. W listopadzie tegoż roku wystawiono rodzaj parodji oper Metastasiego pióra aktorki Casanovy *de Contesa di Mestre e Malghera per il trono.* 1)

Otwarcie poważnej i dla wszystkich dostępnej sali teatralnej w naszej Warszawie, sprowadziło niebawem dalsze następstwa i umożliwiło przedsięwzięcia, jakiemiby kilka lat wcześniej nikt się nie mógł spodziewać. przedewszystkiem okazało się, że Warszawa ma publiczność teatralną, która wczasie ożywienia miasta zdolna jest utrzymać teatr stały. Okolicznościowe występy części operowej drużyny drezdeńskiej, którą Król zawsze ze sobą do Warszawy przywoził, ustalały coraz więcej upodobanie w przedstawieniach na wzór drezdeńskich. R. 1750 śpiewacy

1) Fürstenau, *Zur Gesch. d. Musik* II. 227–228, 258–260; Rulikowski, *Dawne gwardy teatr.* 20.

Metastasiego

drezdeńscy wykonali serenadę układu Metastasiego *Il*[Il]
Parnasso accusato e difeso, a r. 1754 operetkę tegoż
autora *L'Eroe Cinese*, która się bezmiernie podobała.
Opierając się na tych faktach, August III przeniósł pod-
czas trzeciej wojny śląskiej cały personal drezdeński
do Warszawy i przez pięć lat, od r. 1758-1762, wyłącznie
w Warszawie go utrzymywał. Był to wypadek w życiu
artystycznem polskiem owal nie równej doniosłości,
jak ongi długoletni pobyt trupy operowej za Władysława
IV. Dzięki wojnie śląskiej Warszawa posiadła nagle w po-
siadanie wysokiej drużyny śpiewaczej i najbardziej wzo-
rowej orkiestry europejskiej, wyćwiczonej w czasie długo-
letnich popisów w stolicy saskiej. Orkiestrę tę podziwiali
powszechnie turyści angielscy, a Fryderyk II zazdrościł
jej zawsze dworowi saskiemu. Jakkolwiek pozbawiona

swego dyrygenta, Adolfa Hassego, i sławnej śpiewaczki Faustyny Bordoni, którzy wyjechali na czas wojny do Włoch, trupa ta odświeżyła w Warszawie dobre tradycje drezdeńskie i w ciągu pięciu lat wystawiła łącznie 11 oper z repertuaru drezdeńskiego.

Wszystkie libretta oper drezdeńskich pochodziły z pod pióra Sofoklesa włoskiego, Piotra Metastasego, boskiego Metastasego, jak mówili współcześni. Były to kompozycje w nastroju na pół tragicznym a na pół melodramatycznym na tematy wzniosłe, szlachetne, przeważnie klasyczne, o szerokiej skali uczuciowej, jasne, harmonijne, stroniące od wszelkiej pospolitości a ubiegające się za niezwykłością, delikatnością i upojeniem serca i nieba. W porządku chronologicznym reprezentacyj warszawskich, dano naówczas Il Sogno di Scipione w r.

1758, La Nitteti, Demofoonte w r. 1759, L'Artaserse, La Semiramide riconosciuta w r. 1760, L'Olimpiade, L'Arminio, Zenobia w r. 1761 a wreszcie Il Ciro riconosciuto, Il trionfo di Clelia, Il Rè pastore w r. 1762. Przedstawienia dawano 3 sierpnia i 7 października, na imieniny i urodziny króla, czasem na karnawał, i wtedy publiczność mogła usłyszeć trzy a nie dwie nowe opery w tym samym roku.

Libretta wydawano współcześnie w Warszawie i zaopatrywano czasem tłumaczeniem francuskiem a przy Demofoonte także przekładem polskiem¹). Dla przykładu może warto przytoczyć kartę tytułową jednego z tych włoskich druków warszawskich: La Nitteti, dramma per musica, da rappresentarsi, nel Regio Teatro, di Varsavia, il giorno, del gloriosissimo nome, di S. M., Augusto Terzo, Rè di Polonia, Elettor di Sassonia, etc. etc. etc, Varsavia 3 Agosto 1759

1) Estreicher K., *Bibliografia polska* XXII. 308-312. prawie wszystkie te libretta znajdują się w Biblio-tece Jagiellońskiej.

Partytury do tych librettów przysłane z Saksonji, były utworem wspominanego już dyrygenta drezdeńskiego Hassego, zwanego Il Sassone, wykształconego na wzorach neapolitańskiej szkoły, który posiadał wielką łatwość w tworzeniu, miał świetną wyobraźnię, sztukę utrzymywał na wyżynie czasu, ale ostatecznie nic gienjalnego nie utworzył. Może, razem biorąc, ten repertuar był trochę monotonny i tak go Polacy niezaprzecznie sądzili, niemniej na swój czas przedstawiał skończoną doskonałość, z jaką już oddawna polska publiczność nie miała sposobności się zapoznać (1).

Metastasio uchodził w Polsce oddawna za znakomitego tragika, skoro go tłumaczono po łacinie i w latach 1743 -1747 na teatrze Teatynów w Warszawie przedstawiano. Jeszcze opera drezdeńska na stałe w Polsce się nie rozgościła, a już wydał kilka tłumaczeń wielbionego poety

1) Fürstenau, Zur Gesch. d. Musik II. 359–362.

Załuski Epifani

Józef Załuski i Józef Epifani Minasowicz w Zebraniu rytmów przez wierszopisów żyjących (1754), dołączyli do tego kilka bardzo ciekawych oratorjów z kościoła drezdeńskiego w Dreźnie, które żywo dawne misterja polskie przypominają. Wśród tych oratorjów znajduje się także Męka Chrystusa pana Metastasiego na Wielki Piątek. Teatyni z Załuskim i Minasowiczem przygotowali, więc można, grunt w Polsce do przedstawień opery drezdeńskiej. Minasowicz tak się zachwycił Metastasiem, że w trop za wydaniem pierwszego libretta jego pióra w języku włoskim w Polsce, ogłosił spolszczenie tegoż pt. „Bohatyr chiński ... melodramma na Theatrum Sali Królewskiey w Warszawie ... przez muzyków i wokalistów włoskich śpiewane r. p. 1754").

Opera drezdeńska żywo zajęła Polaków i pamiętnikarze nasi podają o niej dosyć obszerne wiadomości. Kitowicz wspomina wrażenia średnich warstw o popisach

1) Minasowicz J. E., Zbiór rytmów polskich. Warszawa 1755 cz. I.

Drezdeńczykowie. „Kochał się poczciwy ten Król wielce w or-
kiestrze czyli kapeli, do której dobierano wirtuozów i śpie-
waków i śpiewaczek z całej Europy najsławniejszych. Ta
orkiestra grała często Królowi na jego pokojach, w dni ga-
lowe po kościołach i na operach, dobierając do siebie na
wspomniane opery kapele różnych panów, mianowicie Wiel-
horskiego Kuchmistrza Litewskiego i Księcia Czartoryskiego
Kanclerza W. Litewskiego tak, iż liczba muzykantów gra-
jąc operę przenosiła 100 osób. Te opery wielkie odprawia-
ły się dwa razy w tygodniu, we wtorek i piątek a lubo
dla wielkiego kosztu w odmianie jedną operę grano przez
pół roku, po staremu Król bywał na każdej punktualnie,
nie teskniąc sobie w widoku jednej półrocznej reprezen-
tacji. Siedział w loży nieporuszenie przez trzy godziny
a czasem i dłużej trwającej opery i gdy widział oper-

każdemu niezapalonemu spektatorowi, dziwował się gęstości pal-
których, iż się nie ubiega do widzenia rzeczy tak wielce
delektujących ucho i oko?" 1)

Małachowski zachował anegdotę prawdziwie sarmacką
z pobytu drużyny drezdeńskiej w Polsce o śpiewaku Pasqua-
linim, inaczej Pasquale Bruscolinim, który gościł w War-
szawie r. 1754 i później i śpiewał rolę Sivena w L'Eroe
Cinese. Podczas jakiejś uroczystości, jak wspomina, dzie-
dziniec zamkowy był pełny hetmańskiej kalwakaty
i po zsiadaniu z koni masztalerze konie trzymali a damy
pierwszej dystynkcji z okien drugiego piętra przypatry-
wały się tej paradzie. Wtenczas wyszedł śpiewak królew-
ski Pasqualini na dziedziniec. Obaczywszy go damy, za-
częły wołać do siebie „Signore Pasqualini"! Aż kilku
masztalerzy razem odezwali się z tego słowa: „A cóż wam

1) Kitowicz A., pamiętniki, Lwów 1882. I. 77.

tám po nim, „kiedy on kastrat”. Uciekły te damy od okien a wtem szturm generalny nastąpił”? 1)

---

1) Malmaerdor, Jarodsln. VI. 15.

od nowej strony

Rozdział VII.

Teatry prywatne za czasów saskich.

kursyw.

Biała Radziwiłłowska. - Białystok. - Kielce. - Kraków. - Nieśwież. - Ołyka. - Podhorce. - Słuck - Tarłaków - Żółkiew.

~~VII. Teatry prywatne za czasów saskich.~~

Wpływ czasów saskich na dzieje teatru w Polsce był bardzo znaczny. Za Augusta II, a zwłaszcza Augusta III, już nie jeden dom panów, jak dawniej, ale cała arystokracja polska zaczyna zabawiać się teatrem i teatr należy do modnych rozrywek wielkich dworów, jak zresztą wszędzie zagranicą. Wobec małej ilości sztuk teatralnych z dawniejszych czasów, posiadacze i mecenasi tych teatrów coraz częściej zaczynają myśleć o oryginalnej twórczości dramatycznej i okresowi temu zawdzięczamy pierwszych autorów polskich, prawda, niezbyt utalentowanych, ale zawsze myślących na serjo o zastąpieniu repertuaru włoskiego i francuskiego polskiemi sztukami.

Teatrów prywatnych powstało w czasach saskich

10, do czego należy dołączyć wiadomości o kilku przedstawieniach amatorskich. Bywały one czasem pięknie urządzone, choć stylu oryginalnego jeszcze sobie nie wyrobiły. Dawano na nich operetki włoskie, komedje francuskie, niemieckie i polskie, a często balety. Posługiwano się niekiedy siłami miejscowemi, a najczęściej zagranicznymi aktorami zawodowymi. Wiadomości o poszczególnych teatrach ująć najlepiej w alfabetycznym porządku. Wartość teatru spada się najczęściej z ilością wiadomości.

<u>Komedyhauz w Białej Radziwiłłowskiej</u> został urządzony w sali I piętra na zamku przez Michała Radziwiłła, wojewodę wileńskiego, r. 1761. R. 1780 w styczniu na weselu Ks. Ksawerego Massalskiego, prezesa Komisji edukacyjnej, z Józefą Radziwiłłówną, siostrą przyrodnią Karola Panie Kochanku, w przerwach od tańców grano ko-

medye francuskie i polskie, oraz koncerta najpocieszniejsze w świecie". Resztki tego teatru dochowały się do naszych czasów 1).

spis <u>Teatr w Białymstoku</u> Jana Klemensa Branickiego, kasztelana krakowskiego i hetmana w. koronnego, należał do najokazalszych za czasów saskich. Budynek teatralny, zupełnie oddzielony od pałacu, zamykał się u wejścia do parku z kanałami. Wchodziło się doń z sieni pałacowej marmurem wysłanej, po schodach ciemnych na dół. Wnętrze dekorowane przez włoskiego artystę, mogło pomieścić 300 do 400 osób. Kurtyna olejno malowana przez malarza paryskiego Sylwestra de Mirys, uchodziła za cud w Polsce. Przedstawiała sceny mitologiczne z bogami, nimfami, muzami i satyrami i była „przedziwnej piękności". Dwie trupy aktorskie, francuska i polska,

1) Dyaryusz Ks. Mich. Radziwiłła, rkps, o którym mówi; Bartoszewicz J., *Zamek bialski*, Lwów 1881 str 127; Estreicher K., *Teatra w polsce*, Kraków 1879 I. 42.

zarówno jak balet, utrzymywany wielkim kosztem, okraszały urozmaiceniem widowiskami wieczory zimowe. Także w lecie odgrywały się przedstawienia. R. 1758 24 czerwca na imieniny hetmana dano wieczorem „komedyę z baletami", na której był mistrz francuski Durand i „opera sławna wierszopiska Drużbacka". R. 1764 na koncy Roth wieczór na przedstawienie „operetty" Ks. Karol Radziwiłł wjechał konno na salę i nie dał z sali swojego konia wyprowadzić. Hałasował on ciągle podczas przedstawienia, kazał sobie wina dawać „i przypadłszy się do pięknej pułkownikowej węgierskiej cudowne jej rzeczy a bardzo tłuste gadał". Teatr ten r. 1794 znajdował się jeszcze w dość dobrym stanie, r. 1808 był już zniszczony, służący pod lożami i galerjami zbutwiały, pod, łogi zgniły, machiny zepsowane, a garderobę na szczątki wszystką zamieniono. Kurtyna [illegible] jednak została

wentylowana na dawnem miejscu 1).

Teatr w pałacu biskupim w Kielcach Kajetana Sołtyka, biskupa krakowskiego, miał wpływ na wyrobienie upodobań teatralnych Ignacego Krasickiego. R. 1762 „u Sołtyka na teatrze grywano tylko francuskie sztuki". Biskup lubił teatr i sprzyjał tej zabawie. Po powrocie z wygnania Kaługi r. 1774 zaniechał w Krakowie urządzenia przedstawień teatralnych ale publicznie i dla ludu. Były to, jak współcześnie określono u amfiteatra dla pospólstwa, „opery na których grana była historyja św. Stanisława z Królem Bolesławem". Nawrót do misterjów nie bardzo udał się biskupowi. Komendant austrjacki uważał inicjatora za umysłowo chorego i zakazał tych widowisk 2).

Teatr w Krakowie w latach 1725–1727 posiadał Teodor Lubomirski, starosta spiski a potem wojewoda

1) Sobieszczański, pamiętniki, Kłosy[?] palskr[?], Warszawa 1898 I. 15-16; Matuszewicz, pamiętn. l. c. II. 212, IV. 141; Boguławski W., Dzieła dramatyczne. Warszawa 1821, IV. 200.

2) Kraszewski J., Krasicki, Życie i dzieła. Warszawa 1879 str. 32, 75; Kitowicz, pamiętniki l. c. II. 6.

Krakowski, syn zasłużonego w dziejach teatru polskiego Stanisława Herakliusza. Grywała w nim trupa włoska, której skład imienny znamy, i wystawiała dramata muzyczne i operetki, współcześnie w Krakowie drukowane: La fede ne' tradimenti, La Mariana, La Griselda. Najznakomitszym dziełem, jakiem się popisało to towarzystwo, była opera Venceslao (1725), układu Apostola Zena, librecisty dworu wiedeńskiego przed Metastasiem. W wydaniu tego libretta podano obsadę ról. Towarzystwo liczyło więcej pań, niż panów, i panie odgrywały role młodych książąt i generałów. Czytamy tu: Alessandro figlio di Venceslao – La Sig. Cecilia Delfini; Ernando generale e favorito di Venceslao – La Sig. Veneranda Bernini).

W kilkanaście lat potem słyszymy o [illegible] przedstawieniu amatorskiem w Krakowie w domu Zaleskich. W 5 stycz.

1) Estreicher, Bibliografia polska IX. 94-112.

nia r. 1748 odegrali młodzi $\overset{\text{Załuscy}}{\text{Załuscy}}$, synowie Kuchmistrza Litewskiego, na imieniny stryja Jędrzeja, biskupa Krakowskiego, La Mort de César Woltera i jeszcze jakąś komedję francuską. „Wszyscy którzy tym aktom asysto-wali, chwalili wielce tak piękną $\overset{\text{ja}}{\text{edukacyę}}$, którą $\overset{\text{Xiążę}}{\text{Xiążę}}$ biskup kazał dawać Jchmościom" 1).

Teatr w Nieświeżu, najznakomitszy w historji teatrów grywalnych za czasów saskich, zawdzięcza istnienie hojności Michała Kazimierza $\overset{\text{Panie Rybeńku}}{\text{panie Rybeńko}}$ Radziwiłła, wojewody wileńskiego i hetmana w. litewskiego, tego samego, który potem wystawił teatr w Białej Radziwiłłowskiej i kilku innych miejscowościach. Pierwsza wiadomość o tym teatrze pochodzi z r. 1746; ale byt jego ustalił się dopiero r. 1748, kiedy wojewoda otrzymał

1/ Kuryer polski 1748 nr. 581; Smoleński W., Przewrót umysłowy w Polsce XVIII w. Warszawa 1896 str. 142;

„nowo sporządzona sala Komedyowa" w zamku, zwana też „Komedyhauzem". Widownia w niej była urządzona na wzór teatru Królewskiego. Znamy ją z kilku osiemnastowiecznych sztychów Michała Żukowskiego w dziełach Radziwiłłowej. Wyobraża rząd krzeseł, oddzielony od parteru balustradą i odgradzający mniej więcej dzisiejszą orkiestrę. Na krzesłach siedzi kilku honoracjorów w strojach polskich i francuskich i żywo rozprawiają o przedstawieniu; wśród nich pani domu w czepku, nadto trzech mnichów - tonsurowanych z ogolonemi głowami, wsuniętych w habity. Na parterze stoi dyskretnie kilkunastu szlachty i klientów domu książęcego, przypatrujących się z zajęciem widowisku i również wcale żywo gestykulujących. Scena w Nieświeżu była ruchoma. Umieszczano ją albo na tym samym poziomie, co podłoga w sali widzów, albo podnoszono o jeden lub dwa stopnie ponad posadzkę i w takim razie kilku reflektorami od dołu oświecano.

Scena zniżona służyła przeważnie do przedstawienia komedyi, kiedy scenę podwyższona, posługiwano się do baletów albo gdy przedstawienie miało się zakończyć złożeniem powinszowania pani domu przez aktorów. Dekoracje były dwojakiego rodzaju, mianowicie perspektywiczne [wierne], które ustawiano ukośnie i w tyle małą scenkę zamykano; albo ściśle topograficzne na modłę średniowieczną, które reprodukowały wiernie daną sytuację i wyobrażały całe kwadratowe pokoje i krużganki, z scena odsłonięte do widzów.

W teatrze tym dawano 8 do 10 przedstawień rocznie. Oprócz tego udawano się na przedstawienie francuskich i niemieckich komedyi, zwłaszcze Moliera, do Szkoły rycerskiej (1748-1752), a latem grywano w pałacyku letnim „Konsolacyi" w Albie (1749-1752). Teatr ten posiadał bardzo miły domowy charakter. Duchem opie-

Kuzynką jego była Franciszka Urszula Radziwiłłowa, z domu Wiśniowiecka, matka Karola panie Kochanku a żona założyciela tego teatru. Wyrosła ona dzięki niemu na pierwszą autorkę dramatyczną polską. Zapaliwszy się do tej idei, zapewne podczas pobytu w Dreźnie lub Warszawie, utworzyła z kawalerów i dam pałacowych towarzystwo amatorskie, które grywało jej własne sztuki, dla zabawy dzieci i rozrywki towarzystwa podczas rozmaitych uroczystości domowych. Intendentem tego teatru był komendant szkoły rycerskiej, kapitan Jakub Fryczyński, który brał na siebie zazwyczaj pierwsze role w sztukach księżny, a potem sztuki te zebrał i wydał pt. *Komedye y tragedye przednio dowcipnym wynalazkiem, wylewnym wiersza kształtem... przez JO Xiężnę Radziwiłłowę, Wojewodzinę wileńską... złożone* (Lwów 1754). Oprócz Fry-

czyńskiego, wiemy, że i młodzi Radziwiłłowie i obce Księżniczki w tych zabawach udział przyjmowały. Teatr więc Radziwiłłowej jest pomnikiem życia kulturnego wielkiego domu litewskiego czasów saskich i wymownie daje nam odpowiedź na pytanie, czem teatr na prowincji polskiej w pierwszej połowie XVIII w. mógł istnieć.

Teatr Radziwiłłowej miał bardzo zatem cele obyczajowe, jak widać z katalogów, dołączonych przez Tryczyńskiego do wydania jej dzieł. Na jednym widzimy Księżnę, siedzącą w otoczeniu z dziećmi, popatrującemi na małych marki- (markietów) zów, i objaśniającą im treść sztuki, zupełnie tak jak na lekcji w szkole. Wielką pobudką do zajmowania się teatrem znachodziła Księżna w tem, że jej nigdy środków nie brakowało na urządzanie kosztownych widowisk. Wła-

Ta ona możność wciągnięcia do udziału w przedstawieniach

orkiestry samkowej, z 16 a potem 23 osób złożonej, która po-zostawała wciąż pod dyrekcją Bakanowskiego (1749) a następnie Ligęzińskiego (1751), wysłanego przed objęciem tego stanowiska przez samego księcia do Rzymu, dla lepszego wykształcenia.

Sztuki Radziwiłłowej, wydane przez Przezdzieckiego, po-dzielić można na dramatyzowane powiastki wątku romanso-wego i na anegdoty humorystyczne, przerobione na rodzaj ko-medyj czy farsy. Wiele tematów zaczerpuje księżna do litera-tury poczęściowej, przez Twardowskiego, Potockiego i Druż- [Druż-] backą [bajką] zapomnianej. W pięcioaktowej tragedji pt. Igrzy-sko fortuny dramatyzuje zasłyszaną powieść z dziejów egip-skich, która kilku szczegółami przypomina nieco późny romans Heliodora [Heliodora] o Theagenesie [Theagenesie] i Chariklei [Chariklei]. Jest to histo-rja o dwu pretendentach, którzy spychają się z tronu i dzieci pasterzom [pasterzom] na wychowanie powierzają, i dopiero przez pobranie się tych dzieci pokój do rywalizacji kres. W ki-

których też pełno wszelkich przestrachów, tajemniczych ślubów, dziwacznych przypadków i zdumiewających sytuacyj. Dzieci rodzą się na scenie, dorastają w następnym akcie i pobierają się w końcu sztuki. Najzabawniejsza jest scena z Krokodylem (II, 12), gdy uchodzący królewicz i rzekomy pasterz Sezostrys ratuje od napaści Krokodyla ukochaną pasterkę i naturalnie także uchodzącą królewnę Tymaretkę i następnie z nią na tronie egipskim zasiada. Scena ta daje wyborne pojęcie o naiwnej technice dramatycznej księżny. Poezji w niej brak, a język sztywny, bezbarwny, rubaszny. Sztuka interesuje tylko jako curiosum obyczajowe; jest to bowiem przedstawienie wspólne z r. 1750, dane podczas zjazdu całej familji radziwiłłowskiej.

Sztuki następne stają się skomplikowańsze, gdy księżna zwróci się do prostszej intrygi. Wstępują siedmio-aktowej

O opatrzności Boskiej dzieło opracowała Radziwiłłowa na prośbę córek baśń dziecinną w guście naszego Kopciuszka. Chodzi tu o królowę Zenobję, która uważa się za najpiękniejszą, a od zwierciadła dowiaduje się, że córka jej, Julja, jest stokroć piękniejsza. Wiadomość ta tak podziałała na Zenobję, że postanowiła córkę zgubić i naprzód kazała ją porzucić w lesie, potem posyła jej zaczarowane trzewiki, a wreszcie namawia ją na włożenie tajemniczego pierścionka. Ale te czary tylko doraźnie przynoszą Zenobji korzyść i prześladowaną córkę ratują różni litościwi ludzie, aż trafia się jej kochanek z baśni, królewicz Antyochus, który ją z letargu budzi i z radością z nią się żeni. Inwencja tej baśni jest równie naiwna, jak w Igrzyskach fortuny, i język bez polotu, prozaiczny. Przeznaczona ona była na uczczenie powrotu męża autorki z sejmu warszawskiego i odegrana została przez ich dzieci w grudniu 1746 r. Po przedstawieniu czytano na sali zagadki,

ułożone przez księżnę, które wówczas odgadywali i za to prezenta otrzymywali. Jedna z nich taka:

W ciasnym i długim zostaję więzieniu,
[Słusznie] Smutnie mię więżą i trzymają w cieniu.
Skoro wychodzę, wraz w oczy uderzę,
Źle o mnie tuszą, zwłaszcza kiedy mierzę.
I lubo wstydu nie mam, co się dzieje,
Często gdym goła, to się czerwienieję.

pchnąć

Miała być szpada.

Księżna scenizowała także polskie romanse. W tragedji *Złoto w ogniu się czyści* (1750) dała ciekawą, choć jak zwykle bardzo słabą, próbę udramatyzowania *Historji o przesławnym książęciu [książęcin] oświecimskim i o cierpliwej małżonki jego dziwnej stateczności.*

Komedje Radziwiłłowej są nieco żywsze. Wydaje się, że w tym kierunku księżna okazywała nieco więcej wolności. *Niecnotę w sidłach* przerobiła z jednej powiastki [powiastki] w *Historji*

o dziwnym mędrcach, której zasadniczo przypomina w jednym szczególnym momencie The merry wives of Windsor Szekspira. Jest to historja o cnotliwej i pięknej żonie. Banut, bogaty kupiec z Damaszku, miał śliczną żonę Arusę i nagle stracił cały majątek. Za dawnych dobrych czasów pożyczył wysokie sumy trzem najlepszym przyjaciołom: doktorowi, sędziemu i gubernatorowi, którzy by teraz pragnął odebrać. Ale dawni znajomi nie chcą obecnie znać Banuta i chcą z głodu umie-rać, zapierają się swych długów. Zrozpaczony kupiec wysyła po pieniądze piękną żonę, którą znajomi znacznie grzeczniej przyjmują, a zachwyceni jej pięknością pragną o romansie ta-wany i za nie znaczne wielkie sumy przyrzekają, nie te Banutowi należny. Ale piękna Arusa odtrąca te propo-zycje ze wstrętem, a widząc niedolę męża, postanawia z Narników zażartować. Każe więc służącej Laurze i służącemu Arlechinowi zakupić trzy skrzynie i zestek

przedtem przygotować wyborną kolacyję, a następnie oczeki-
trzech dominantów zaprasza na schadzkę miłosną, ale każdego
o godzinie późniejszej, tj. na 10ą, 11ą i 12ą godzinę w nocy. Tu się
zaczyna to przygodne podobieństwo sztuki Radziwiłłowej
do The merry wives of Windsor. Przybywa doktor i konkury
rozpoczyna ale ze względu na hałas w sieni, ukrywa się
w pobocznej skrzyni. Toż samo dzieje się z sędzią i gubernato-
rem, którzy także z wielkiemi prezentami na owo rendez-vous
przybyli. Arsyna, zamknąwszy ich w skrzyniach i zwrot pienię-
dzy wszystkiem, idzie na skargę do cesarza i wyjednywa
nietylko zamknięcie w wieży trzech lowelasów, ale zarazem
urząd gubernatorski dla męża w nagrodę cnoty i pomysłowości.
Dyjalog w tej farsie jest bezporównania lepszy i żywszy,
niż w tragedyjach Radziwiłłowej, choć naturalnie do poto-
czystości, giętkości i poufałości szekspirowskiej jeszcze mu bardzo
daleko. Wcześniej starczemu facecjoniście naszego narodu,

Karolowi Panie Kochanku, musiał się ograniczać pochlebiać. Wybrał on tę sztukę na przedstawienie uroczystościowe na urodziny w r. 1751 i kazał przedstawić wobec deputatów trybunału litewskiego, gdzie, jak wiadomo, o godności się starał.

Radziwiłłowie do komedyj okazywali wielką skłonność. Prawdopodobnie i Franciszka mogłaby w tej dziedzinie wielkie laury zbierać. Znała ona komedje Moliera i trzy z nich *Les Amants magnifiques*, *Les précieuses ridicules* i *Le Médecin malgré lui* przełożyła na język polski pod ogólnym tytułem *Komedja z francuskiego języka na polski przetłumaczona* (1752). Tłumaczenia te są dosyć ciężkie, choć dosyć wierne, – niepotrzebnie tylko w dwu z tych sztuk proza Moliera została przerobiona nagle na wiersze polskie. Radziwiłłowa zwróciła się wcześnie do regularnej sztuki francuskiej, aby wyzbyć się kapryśności w pomysłach i zapewne nabyć lepszej techniki dramatycznej. Z usiłowań

tych nie miał już teatr nieświeski skorzystać, niemniej pozostanie jej chlubą, że nam pierwsze tłumaczenie Moliera w naszym języku dała.

Franciszka Radziwiłłowa ugruntowała byt teatru nieświeskiego. Po jej śmierci (1753) teatr ten miał się zmienić w przybytek aktorów zawodowych, jak większa część naszych teatrów pałacowych. W księgach gospodarczych Michała Radziwiłła znajdziemy r. 1759 rachunek wydatków na balet z arlekinem, do którego zakupiono kitajek różnokolorowych dla baletnic, a żupan księcia przerobiono na strój dla arlekina. Pod r. 1760 widnieją abszyty komedjantce Hochbrüggerównie i komedjantom małżonkom Landsmanom, żeby tylko ważniejsze szczegóły przytoczyć. Naturalnie i repertuar teatru odtąd się zmienia. Choć grywano jeszcze dalej sztuki Księżny, zaczęto się już coraz częściej posiłkować repertuarem postronnym.

R. 1756 grano tragedję ~~Józef patryarcha~~ Patryarcha przez Kasztelana Stanisława Wyszelskiego i Zairę Woltera w Hetmanowem [illegible] Michała Sapiehy; r. 1757 występował w Nieświeżu balet słucki; r. 1759, 9 i 12 grudnia, wśród polowań na cześć Królewicza Karola Ks. Kurlandzkiego dawano teatr, balet i różne widowiska teatralne; r. 1761, 26 stycznia, wystawiano tragedję Żółkiewski Wacława Rzewuskiego, ozdobioną baletem, a 31 stycznia tragedję Władysław pod Warną, również z baletem; wreszcie tegoż roku dano jeszcze komedję wykonaną przez marjonetki, i to było ostatnie przedstawienie za życia Michała Radziwiłła († 1762) 1).

Przy Theatrum w Ołyce założył r. 1755 wzorowany fundator teatrów pałacowych w dobrach radziwiłłowskich, Michał Radziwiłł, wojewoda wileński. W tem nowem Theatrum" zatrzymała się trupa niemiecka i wystawiła Les Femmes savantes i przeróbkę Sganarelli, to znaczy dwa wykonane

1) Radziwiłłowa F., Komedye y tragedye (Lwów 1754); wypisy z Dziennika ks. Michała Rybaczka 1746-1761 i Kopii rozporządzeń gospodarskich i prawnych, z archiwum nieświeskiego, przygotowane z mą pomocą do druku przez ś. p. dra. Boh-dana Putjanowskiego [Sutjanowskiego]; Kotłubaj E., Galerja nieświeska, Wilno 1857 str. 457; Szyjkowski M., Dzieje nowożytnej tragedji polskiej, Kraków 1920, str 33.

poczytnej [illegible] z Moliera a nadto jeszcze inne sztuki księż-ny Franciszki Radziwiłłowej 1).

Swój Teatr w Podhorcach, zamku Wacława Rzewuskiego, het-mana koronnego, znajdował się na II-em piętrze (zaopatrzony wal-[illegible] dekoracye i maszynerye. Hetman na pierwszym planie kładł muzykę, układał koncerta i sam grał na flecie. „Toute sa récréation consistait... à faire exécuter des concerts". Który-[illegible] on muzykę, złożoną z sił wykonawczych „des musiciens célèbres", a ponieważ dramat obchodził także [illegible], więc przez jedynym drużynam aktorskim dawał przedstawienia w pałacu i mniejszych w latach 1754-1767 kazał im swe sztuki od-grywać. Pokazywał także wykształcenie równocześnie drużyny aktor-skiej. Jakób Słowacki, dziadek poety Juliusza, jako poko-jowy hetmański, miał w kontrakcie służbowym włożone „pil-ność i aplikacye osobliwie w recytowaniu tragedyi i komedyi".

Teatr ten wzywany jest z imieniem drugiego autora

1) [illegible]

[illegible].

dramatycznego teatrów powszechnych z czasów saskich, który, jak wiadomo, jest nie kim innym, jak sam właściciel zamku podhoreckiego. Hetman Rzewuski wystąpił znacznie później jako pisarz sceniczny, niż Radziwiłłowa i miał przed sobą wzory wskazane przez Konarskiego, wskutek czego chciał prześcignąć zarówno jednego jak drugiego i tworzył tragedje na wzór Racina i komedje na wzór Moliera. W dostosowaniu dramaturgji francuskiej do celów polszczyzny posunął się naprzód wobec Konarskiego o tyle, że tematy do tragedyj brał z polskiej historji, a komedje także osnuwał na obserwacji polskiego społeczeństwa. Instynktownie prawie polonizował dramat zachodni i torował drogę większym talentom. Nadto w uzupełnieniu inicjatywy Konarskiego, wprowadzał do swych tragedyj zakończenia szczęśliwe, których reformator polskiego szkolnictwa nie lubił. Pisząc dla teatrów pałacowych w Podhorcach i Nieświeżu, nie potrzebuje się kło-

porać względami pedagogicznemi i w zawikłaniach erotycz-
nych zdobywa się na efektowne deklamacje patetyczne wzniesłe
francuskim, o jakich wielki pijar marzyć nie mógł. Język
ma bezpośredniością polotniejszy, niż Konarski; smakiem i u-
układem przewyższa nieskończenie Radziwiłłowa; trafiają się
u niego ustępy patetyczne, bliższe i dorzeczne – tylko natural-
nie jest to talent pański, dyletancki, nielubiący sobie
głowy zbyt długo łamać nad trudnościami technicznemi,
i najczęściej wcale dobre pomysły przez niedociągnięcie
sytuacyj i charakterów na scenie wzruszającej.

Jako hetman koronny, Rzewuski często myślał o wiel-
kich polskich bohaterach i przyczynie ich porażek i klęsk.
Jego tragedja _Żółkiewski_ (wyd. 1758) ma za treść rywa-
lizację dwu córek hospodara, Praksedy i Salomei,
o serce rycerza polskiego Złotopolskiego. Antagonizm ten

rozgrywa się na tle bitwy cecorskiej. Salomea zgubiona, że Wołopolski wybrał Prakseddę, pobudza swego adoratora Tomszę Wołoszyna do zdrady i w istocie sprowadza klęskę, w której Wołopolski z hetmanami ginie. Sztuka jest pomyślana bardzo płytko, bo nie ma w niej silnego konfliktu tragicznego i wbrew logice dramatycznej kończy się ukoronowaniem złego. Po wielkiej klęsce pozostają na scenie same ujemne charaktery a Praksedda, która nic nie zawiniła, idzie do klasztoru. Fabuła ta nie budzi wielkiego zajęcia na scenie, zkąd w teatrze współczesnym wpadnięto na wcale trafny pomysł, żeby ją wzmocnić baletami na wzór przedstawień tragedyj w XVII w.

Drugą tragedją Rzewuskiego pt. Władysław pod Warną (wyd. 1760) jest znacznie ruchliwsza i jakoś poetyczniejsza. Jest to właściwie tylko jeden ważny moment histo-

rzeczy lekko udramatyzowany; ale historyę tę przeprowadził Rzewuski wcale zręcznie przez scenę; w opracowaniu jej prze hetmana znać pewną chęć do nadania przedstawianym osobom jakiejś wyraźniejszej charakterystyki i przytem fabułę wzbo- maicić wprowadzeniem przygód erotycznych, które ostatecznie w rzeczy znaczył jak które zostawione być mogą. Tragedyja ta przedstawia młodego Władysława, rwącego się do walki z Turkami, mimo ostrzeżeń starego wodza nad niedostatecznością sił polskich. Rozsądne rady hetmana Tarnowskiego obraca w niwecz wpływ na młodego króla sławnego junaka Zawiszy, który pod Warną obok sposobności do czynów rycerskich, poszukuje także przygód romansowych. Idąc za jego przykładem, Władysław zapałał miłością do córki despoty Rascyi Gundlianny i zaczyna myśleć o niebezpieczeństwie, ma-

wy często o swej pannie i udaje się na szwedzką wojnę. Słowa jego przy spotkaniu z Emilianną są pełne ognia, fantazji i polotu i wykazują ogromny postęp w zakresie języka scenicznego. Podobnie drugi rycerz romansowy tej sztuki, Zawisza, szuka także przygód miłosnych. Gra-chania ich przerywa głośny atak, w którym obaj zakochani rycerze giną i panny też we łzach pozostawają. Choć się w tragedji nie poszukuje zewnętrznego wpływu dzieł epicznych, mimo to niepodobna oprzeć się wrażeniu, że charakterystyka rycerzy z pod Warny i ich stosunku do pięknych kochanek, przypomina bardzo obrazki Tassa z <u>Jerozolimy Wyzwolonej</u>. Epopeje włoskie czytywano u nas z ochotą jeszcze w XVIII w., jak to widzimy z Drużbackiej i Krasickiego.

Co dotyczy komedyj, to Krasicki osnuwał je głównie na podobieństwo molierowskich komedyj

charakterów, takiego *L'Étourdi*, *Le Misantrope*, *L'Avare*, *Le Tartuffe*, zbliżając się naturalnie zaledwie z daleka do tych nieporównanych kreacyj. Wybrał wzory zanadto trudne do naśladowania dla pióra dyletanckiego, niemniej przekonał, że komedja polska raczej ku studjum charakterów, niż intrygi zawsze ciążyć będzie. Na intrygę skomplikowaną trudno mu było zdobyć się w tragedji, więc tembardziej unikał jej w komedji. W komedji *Natręt* (wyd. 1760) wskazał typ ulubiony następnie na naszej scenie polskiej. Przedstawia w niej pustego młodzika, który goni ostatkami kredytu, wciska się do rodzin zamożniejszych, gdzie są panny na wydaniu, i najpospolitszą blagą, a czasem niebezpieczną, chciałby się w lepszych towarzystwach umieścić. Naraża się Umizgalski i czatuje w domu

Staruszkiewicza [Staruszkiewiczówna] na majętną jedynaczkę Modestę, która nie zna jego wieść i niedorzecznie wstręt mu okazuje. Tymczasem Umizgalski tych wskazówek zrozumieć nie chce; kilkakroć usunięty, wraca ciągle do Staruszkiewiczów i nawet wtedy, gdy Modeście trafia się wyborny konkurent Statecki, nie daje za wygraną, wymyśla nagłe spadki, wszystkich listów przeciwnych, nadrabia matactwem, ale zdemaskowany cofnąć się musi i wprost z domu Staruszkiewiczów wyrzucony zostaje. Rzewuski scharakteryzował Umizgalskiego wcale bujnie i zrobił go przedstawicielem kultury sarmackiej, lgnącym do stylu kawalerskiego; kiedy Modesta jest [illegible] [illegible] mademoiselką, skłaniającą się do francuskiej trzeźwości, wskutek czego między nią a Umizgalskim powstają często żywe konflikty, zwłaszcza w komicznej scenie oświadczyn w stylu epoki kawalerskiej. W komedji tej jednak jest mało akcji i główne osoby nic nie robią, tylko Umizgal-

sobie ciągle myśla, a sprytny służący Staleckiego, Pustak, jak w komedjach Moliera, te oszustwa wykrywa i demaskuje.

Druga komedja Rzewuskiego Dziwak (wyd. 1760), naśladowana mocno [illegible], tylko bardzo daleko przypomina Mizantropa Moliera. Chodzi w niej o młodego mędrca, Rolanda, któremu wszystko trochę w głowie przewróciła i który z tej przyczyny czuje się nieszczęśliwym na wsi i wszystko krytykuje. Ojciec jego, Staropolski, obywatel starej daty, chciałby syna ożenić z bogatą sąsiadką Amatą, która do nich z bratem Lubopolskim w odwiedziny przyjechała. Ale dobre zamiary ojca psuje syn pusty i wesołowaty krytyka, z której to wady dopiero Amata go wylecza i na ślubny kobierzec prowadzi. Mamy tu znów rezolutną pannę,

przedstawiony satyrycznie zastanowieniem bohatero-
wi. W rozmowach jej z bywalcem stołecznym wcale zaj-
mującą uwidoczniła się przemiana Warszawy na wielkie
miasto i upodobnienie się elegancji francuskiej
w Polsce. Roland zachwala przed nią Warszawę, jak
później Telimena Petersburg w Soplicowie. Oprócz tego
mamy w tej komedji parę służących, Fintynica i Krzy-
ciecha, którzy po swojemu drugi romans, jak u Moliera,
prowadzą i główną akcję swym rubasznym humorem
ożywiają. Rozmowy idą tu także wcale żywe, zajmujące
i zabawne, bo wogóle komedja ta odznacza się dobremi
dialogami i może świadczyć o ogromnym postępie pol-
skiej komedji na punkcie dialogu.

Teatr podchorążę był czynny przeważnie za czasów
[illegible], przed wygnaniem hetmana i podstolim Krasz-

ich i potem nic o nim nie słyszymy. Dziś znajdują się w nim tylko resztki dekoracji i maszynerji !).

Teatr w Słucku istniał w latach 1755–1759 na dworze Hieronima Radziwiłła, chorążego Wielkiego. W nieświeskich księgach gospodarskich znajduje się wiele rachunków, odnoszących się do Kapeli słuckiej, począwszy od r. 1746, a następnie kontrakt z r. 1756 z komedjantem niemieckim Jędrzejem Pietrem i jego narzeczoną Pietrową, także aktorką, na 20 dukatów rocznie i niemiecki kontrakt z r. 1758 z metrem baletu Matthiasem Dupré na 170 dukatów rocznie. Przedstawienia teatralne służyły Hieronimowi Radziwiłłowi do uświetniania wielkich polowań, w których bardzo się kochał. R. 1753 grano w teatrze słuckim jakąś komedję niemiecką; r. 1755 operę włoską, komedję niemiecką i komedję

1) Rzewuski W., Zabawki wierszem polskim, Warszawa 1760; Caraccioli, La vie du comte Wenceslas Rzewuski, Liège 1782, str 81; Rzewuski L., Kronika podhorecka, Kraków 1860, str 34; Witek J., Enc. Stawarski w „Księdze pamiątk. gimnaz. galic. na cześć Stawarskiego" I. 6; Słownik geogr. [illegible] VIII. 392-398.

przedstawiona przez marjonetki. Zapewne owa opera włoska będzie identyczna z przedstawieniem dnia 8 października w oktawę imienin pana Jana, a zarazem na przyjazd brata jego, hetmana litewskiego, o którym wspomina Matuszewicz: „Wszczęło się polowanie. Po wróceniu z tego polowania na komedyę bardzo piękną włoską do Słucka alias na operetę, gdyż śpiewana była i dosyć długa". R. 1759, 13 grudnia, po wielkiem polowaniu na cześć Królewicza Karola ks. Kurlandzkiego, dano wieczorem komedyę z baletem i 15 grudnia z tej samej racji po wielkiem polowaniu wystawiono także balet 1).

przy Teatrum w Tartakowie Franciszka Salezego Potockiego, wojewody kijowskiego, dało znać o sobie przedstawieniem, urządzonem przez aktorów włoskich

ś.p. Putjanowskiego Dzarzyńska

1) Wypisy ś.p. Putjanowskiego z Dzarzyńska Mikha-

ła Radziwiłła i kopji rozporządzeń gospodarstwa

w Nieświeżu; Matuszewicza, Pamiętniki l.c. III.

61, 146; Kotłubaj, Galerja nieświeska 430.

20 lipca 1763 r. na imieniny jego żony, Anny. Z aktorów wymienionych w scenarjuszu (scenarjusku), wymieniony Mr. i Mde (Mr. i Mme) Farinelli, Mr. Hubner lub Hibler, Mr. Perillo. Dano operę trzyaktową (trzyaktową) Antygonus w szlachetnym stylu oper Me (Me)tastazego (tastaziego) i niezmiernie ciekawe intermedjum dwuaktowe z licznemi aryjami (arjami) pt. Szkoła Taillacroqui bogaty wieśniak, które jest farsą rozgrywającą na tle wiejskich stosunków wymyślnych i zawiera figurę przebiegłego Trappoli, znanego z neapolitańskiej commedia dell' arte. Teatr ten tylko w Silvach rerum XVIII w. pozostawił po sobie ślady lektury 1).

[illegible] Teatr w Żółkwi założono r. 1753, gdy Żółkiew była w posiadaniu Michała Radziwiłła. W zamku wzniesiono „nowy teatr" i wystawiono na nim operetkę włoską. Jest to czwarta sala teatralna, która powsta-

1) MS. Ossol. 691, f. 174-176, 236-240; Scherillo M.,

commedia dell' arte Torino

La Commedia dell' arte, Torino 1884. str. 122.

Ta z pobudki księcia Radziwiłła 1).

W wszystkich wykazach przedstawień teatralnych danych na dworach prywatnych za czasów saskich, wspomnieć należy o spaj przedstawieniu amatorskiem na Litwie za Augusta III, które urządziła służba dworska na imieniny pana, 13 czerwca, na św. Antoniego w roku i miejscu nieznanem. Dano farsę Barytki Zakłopotany król, która choć dawna dawna, ogromnie się podobała. „Komedya co się zowie i do rzeczy", jak zaznacza sprawozdawca w skutek, wraz z rocznicą pierwszego przedstawienia. Zwłaszcza gra Sobłysa świetnie wypadła, „że się wszyscy za boki brali". Przedstawienie dano pod wieczór w stodole, oświetlonej świecami smolnemi i ulami tak jasno, „jakoby we dnie przechodził się". Oryginalną częścią widowiska było zakończenie, kiedy okazała się cyfra pańska

Rybnika

1) Ogarnia szkoła Rybnika i Kopca rozpo-

Pruszanowskiego

znanie gospodarcz. w notatkach Pruszanowskie-

go.

w kwiaty i wstęgi przystrojona i osoba w bieli z włosami rozpuszczonymi wygłosiła panegiryk okolicznościowy i wręczyła bukiet pani domu. Potem cztery delfiny wypłynęły na środek sceny i wnet z tułów cukrowa straż pod wodzą dalemtranta. Przedstawienie zakończono kantatą, ułożoną przez kapelana, i strzałami z moździerzy [1].

N.p. Nowy przeł

1/ Wizerunki nauk. k.p. XVII.144.

od nowej strony

Rozdział VIII

Teatry prywatne za Stanisława Augusta

napr. ~~Bajkowice – Boremle.~~

Dukla. – Grodno. – Hertzberg. – Łańcut. – Nieśwież. –

Puławy – Różana – Rydzyna – Siedlce – Słonim –

Tulczyn – Warszawa – Wiśniowiec.

VIII. Teatry prywatne za Stanisława Augusta.

Za Stanisława Augusta teatry prywatne rozwijają się nadzwyczaj bujnie. Teatry powstają liczne, budowane bywają pięknie, ozdobnie, ze smakiem. Rozwija się sztuka dekoracyjna, przedstawienia nabierają cechy wykwintności artystycznej. Można nawet powiedzieć, że wytwarzało się pojęcie repertuaru domowego; tu i owdzie pokazują się sztuki z wspanialszym, kosztowniejszym i szczegółowszym odegraniem, niż na to teatr publiczny pozwalał. Komedja zwłaszcza cieszyła się staranną uprawą, również operetka, i to polska, a przedewszystkiem balet, za którym towarzystwo czasów stanisławowskich przepadało.

W teatrach prywatnych za Stanisława Augusta biorą udział siły amatorskie lub drużyny z miejscowych

żywiołów dworowe i także dworzany cudzoziemskie najduje w owych czasach uważano, że języki francuski i włoski były w towarzystwach nietylko wszelko dopuszczane, ale faworyzowane. Jest to klasyczny okres teatrów pałacowych (pałacowych), którego wpływy i wspomnienia sięgają w pierwszą ćwierć (pierwsza ćwierć) XIX w. i, można powiedzieć, stoją u kolebki wielkiej sztuki dramatycznej w Polsce. Teatrów tych jest wiele; omal nie każdy ma jakąś osobną cechę. Rozpatrzymy je kolejno, razem z przedstawicielami amatorskiemi.

1) <u>Teatr amatorski w Bajkowcach</u> pod Mikołajowem na Podolu u Onufrego Morskiego (Morskiego), późniejszego kasztelana kamienieckiego (XIV), odbył się r. 1782 na uczczenie Niemcewicza z kilku towarzyszami, jadącymi z Czartoryskim, generałem ziem podolskich, na Ukrainę. Niemcewicz donosi: „Morski miał młodą żonę, przyszło jej do głowy

grać komedyę, wyrzekła i być musiało. Piękna gospodyni jak różczką magiczną stworzyła teatr, wyznaczyła komedyę Bliźnięta tłumaczoną przez Czartoryskiego. Ja byłem jednym z bliźniaków, pan Malczewski drugim, i gospodyni Arymena podobno; sam gospodarz podjął się być suflerem. W scenie, w której oświadczenie miłości mojej uczyniłem Arymenie, stojąc przy oknie suflera, gospodarz przywidziawszy sobie, żem je uczynił ze zbytnim zapałem, porwał mnie za nogi i do dziury suflera chciał wciągnąć. Śmiech pobudził widzów, upamiętał go przecież i rzecz całą w żart puszczono" 1).

[illegible] Teatr w Boremlu na Wołyniu u Franciszka Czackiego, stolnika w. koronnego i starosty nowogrodzkiego, odbył się 27 lutego 1787 r. na urodziny żony jego, Kunegundy z Sanguszków, marszałkowej w. litewskiej, która zabawiała się literaturą i tłumaczyła Massillona na polskie. Dano dramę pasterskie Przesąd dziecinny poprawiony, które następnie drukiem

1) Niemcewicz J., *Pamiętniki czasów moich*. Lipsk 1868

str. 59

ogłaszano 1).

Sam Teatr Jerzego Mniszcha, wojewody krakowskiego w Dukli przedstawia wśród teatrów pałacowych czasów Stanisława Augusta największy zasób wiadomości, jakkolwiek programu oryginalnego nie posiada. Zbudowany prawdopodobnie r. 1765, mieścił się w osobnym budynku obok pałacu, dziś nie istniejącym. Czynny był w latach 1774-1777, wprowadzał wyłącznie komedje i posługiwał się repertuarem teatru narodowego w Warszawie, tu i owdzie wprowadzając na scenę nowe sztuki, dla niego ułożone lub z francuskiego tłumaczone. Siły amatorskie przedstawiły na nim 16 sztuk, spisanych w osobnym rękopisie pt. Zbiór komedyj granych na theatrum w Dukli w pałacu JOJMci pana Jerzego Wandalina hrabi z Wielkich Kończyc i Ossowcy Mniszcha, kasztelana krakowskiego itd. Znajdujemy tu znane z druku komedje z repertuaru warszawskiego, a mianowicie: Natręt Bielawskiego, Panna

Puławy

1) Estreicher, Teatra w polsce III.3; Dębicki L., puławy.

Lwów 1888, III. 85.

na wydaniu Krasbaczyńskiego, Arlekin na świat wrażony, Ceremonjant, Małżeństwo z Kalendarza, Rada skuteczna, Staruszka młoda i Staruszkiewicz Bohomolca. Nadto Mąż poczciwy i Żona poczciwa Tadeusza Łopackiego, bardzo ciekawą: Komedja Patelin patron i Arlekin w Saraju Germana Saint-Foix, „z francuskiego po polsku przetłumaczona dla Teatrum Tulczyńskiego". Wreszcie Doktor przymuszony Moliera, Igrzysko fortuny Marivaux i dwie sztuki autorów niewymienionych: Panna rozumna i Wdowa.

Komedje te odgrywało Towarzystwo amatorskie, złożone z 61 osób, tj. 23 pań i 38 panów. Wśród dam znajdujemy Józefę Potocką, córkę Jerzego Mniszcha a żonę Szczęsnego. Wśród mężczyzn — Szczęsnego Potockiego, chorążego koronnego, Adama Moszczeńskiego, naszego pamiętnikarza. Duszą Towarzystwa była zapewne Józefa Potocka, małżonka Szczęsnego. Repertuar Tulczyński nabiera wskutek tego

osobnej ciekawości. Wśród tymi jakiemi sztukami starano się roz-
weselić strapionego Wacława. Teatr dukielski miał bardzo pilne-
go sekretarza, który wszystkie sztuki do r. 1777 grane, spisał
„zregestrował" a nadto „listę osób, które komedye grały" zło-
żył. Dzięki temu więcej o nim wiemy, niż o innych, donioślejszych
w dziejach sztuki polskiej.

Po śmierci Jerzego Mniszcha (1778), próbowano jeszcze
raz zużytkować teatr dukielski do przedstawień dramatycz-
nych, za nowego właściciela Jana Ossolińskiego, wojewody
wołyńskiego. R. 1780 szlachta okoliczna z 32 wsi zebrała
się w kompanję towarzyską dla urządzenia licznego kar-
nawału w pałacu tutejszym. Właściwie zamierzała dawać
przedstawienia amatorskie od 30 stycznia do 9 lutego
codziennie o czwartej popołudniu. W programie nie
podano wiadomości, jakie sztuki grać zamierzono, tylko
zaznaczono ogólnikowo, że „komedye grane będą codzien-

nie polskie przez osoby Kapanij (s) 1). [above: kapaniju (sic)]

~~Spr.~~ Teatr w Grodnie, osobny i wspaniały budynek w mieście, postawił Antoni Tyzenhauz [above: Tyzenhauz], podskarbi litewski, starosta grodzieński (1765-1776), znany w dziejach przemysłu polskiego. Grywano na nim operetki i balety. R. 1777 był tu na przedstawieniu Józef Wybicki, znany polityk. „Pan podskarbi, pokazawszy mi wszystkie nowe zakłady fabryczne w okolicy, wrócił z nim do Grodna i „z wyćwiczonych uczniów swej szkoły dramatycznej sceny mu na zabawę wystawił”. Tyzenhauz wykształcił balet włościański, który później (1785) narówni z [illegible] zasilił balet stołeczny. Budynek teatralny Tyzenhauza zachował się do dziś dnia w Grodnie 2).

Spr. Teatr w Heilsbergu urządził książę poetów stanisławowskich, Ignacy Krasicki, w obszernym zamku biskupim. Grywano w nim w karnawale i po wielkiej-

1) MS. Ak. Um. 250; Święckowski w "Rozpr. wydz. filol. Ak. Um." XXXV. 59, 168.

2) Wybicki J., *Pamiętniki*. Warszawa 1905. II. 54; Bogusławski, *Dzieła dramat.* I. 50, 60, 121; "Tygodnik wileński" IX (1820), str. 239, 243; *Słownik geograf.* II. 831.

nocy 1788 r. Aktorami była rodzina i domownicy księcia, między innemi Anna Charczewska, siostrzenica biskupa. Krasicki był dumny z tego teatru i do brata w Dubiecku pisze: „Bawiemy się dosyć dobrze, po wielkanocy theatrum nasze znowu się otworzy, które w całym kraju dziś słacznem jest, ponieważ wyśmienitych aktorów mamy”.

Krasicki jako komedjopisarz jest właściwie współpracownikiem teatru narodowego i dla sceny warszawskiej napisał pięć sztuk, silnie od Bohomolca i lektury Moliera zależnych. Upraszcza on najczęściej Moliera, dwie lub trzy sztuki w jedną łączy; czasem się więcej od niego oswobadza, ale przynajmniej intrygę albo środki techniczne, a zawsze prawie dialog naśladuje. Najczęściej wprowadza do swych sztuk jedną wyrzeczoną figurę, stosownie do tytułu scharakteryzowaną, która swemi wadami ciąży na doli jakiejś kochającej się pary. [illegible] ów nowe

być konkurentem, ojcem lub matką (matka) panny i stosownie do tego toczy się intryga, którą Krasicki najczęściej przez nagłą i niebardzo umotywowaną rewelacyę (rewelacje) w duchu Moliera rozwiązuje. Pisze szablonowo, figury jego są zamało komiczne, zamało przemyślane, a dyalog (dialog) niebardzo potoczysty. Takiemi są wszystkie jego komedje dla teatru narodowego utworzone. Największą popularnością cieszył się napisany po Przypadkach Doświadczyńskiego (1776) Pieniacz (Pieniacz), z przyczyny pierwszej sceny III aktu, chwytającej wybornie usposobienie dawnych pieniaczów polskich.

Niebardzo zajmujący autor teatru warszawskiego, zwrócił się do wspomnień z Heilsbergu. Przytulna scena jakoś lepiej mu dogadzała. Utworzył on dla sceny domowej najlepsze, a właściwie najbujniejsze komedje: Po modnemu (Po modnemu) inaczej Krosienka (Krosienka). Z sztuki więcej swobody, pogody i zadowolenia, jakich autor zażywał w swojej rezydencyi. Jest ona pełna ruchu, humoru i barwy. Krasicki

przedstawia dwie córki, z których starsza, Julja, koniecznie chce wyjść zamąż przed młodszą, Marją, i odstrasza od siebie pewnego konkurenta z pobliskiej wsi, żeby się tylko wydać za wielkiego światowca. Postępując egoistycznie, Julja dochodzi do tego, że Marja wychodzi za odtrąconego przez nią konkurenta, a ona sama osiada na koszu. W wydaniu książkowem komedja otrzymała tytuł *Krosienka Złotego*, że Julja młodszą siostrę, jako niedorostka, ustawicznie zasadzała do krosienek i nie dała jej wyjść do salonu, a po wyjściu Marji zamąż sama do niej zasiąść musiała.

Komedja tętni mocno polską atmosferą prowincjonalną, jakkolwiek tu i owdzie w sytuacjach znać wpływy słynnych fars Moliera *Les précieuses ridicules* i *Les Femmes savantes*. Spotykamy w niej całą galerję figur dobrze zaobserwowanych z polskiego życia powiatowego.

Jest matka Julji, pani Spokojska, przewodząca nad swym małżonkiem i razem z córką, rozpieszczoną egoistką i zresz-tą wysoce edukowaną panną, terroryzującą resztę ro-dziny. Obok tej sprzymierzonej pary, występuje Imci Pan Spokojski, bardzo uległy i pełen dobroduszności małżo-nek, który może trzyma stronę młodszej córki, hożej i [miłej] miłej dziewczyny wiejskiej, poturbowanej trochę przez matkę i starszą siostrę, ale zato tem sympatyczniej-szej i szczęśliwszej. Obok tych figur w domu państwa Spokojskich spotykamy zamieszkałą dla imaginacji Krasickiego postać starej ochmistrzyni [Wereszczewskiej] Wereszczyńskiej, bardzo energicznej kobiety, rozkochanej w [Marji] Marji i nadto konkurentów: Przystojnickiego z sąsiedztwa, wysoce sumiennego choć trochę [illegible] kręcącego młodego człowieka — tego właśnie Julja odrzuca, ażeby się ożenił z Marysią — i Wiatrakowskiego, modnego

kulałe warszawskiego, przypominającego wiele molierow-skiego Mascarilla, durzącego panny rzekomą dystynkcją stołeczną, a właściwie zepsutego młodzika, polującego tylko za posagiem panny, z której prowincjonalności zawsze się wyśmiewa. Za to wyrachowanie i złe serce Julja zostaje należycie ukarana, gdy przy końcu sztuki wykrywają się brzydkie sprawki jej uwielbianego warszawiaka. Wiatrakowski wiedzie nawet [illegible] wybredniej komedji *Po mężu*.

Krasieńscy posiadają wiele figur charakterystycz-nych, wcale logicznie zgrupowanych. Krasieńskiemu chodziło, żeby jej nadać więcej ruchu i kolorystyki wiejskiej. Oprócz więc Spokojskich z ochmistrzynią i konkurentami, wpro-wadził pod formą wizyty kilka ciekawych figur z są-siedztwa, które komedję jeszcze więcej ożywiają. Pozna-jemy tym sposobem pana Rubasiewicza, szlachcica

z czasów saskich, rubachę [rubachę] popijającego [popijającego] zielone wino i opowiadającego ustawicznie o swych przygodach myśliw-skich — właściwie jest to reprodukcja jednej figury z komedyi Bohomolca Natręt; i nadto żonę jego Rubaszew-skową, strasznie gadatliwą niewiastę, niewyczerpaną w wspomnieniach i opowiadaniach o wszystkich paniach z sąsiedztwa, której mąż ustawicznie przerywać musi trąbiąc na kułaku „tarata" [trąbiąc na kułaku „tarata"] a raz nawet zatyka jej usta, żeby dać możność Spokojskiemu do odczytania listu, skręconego w papiloty [skręconego w papiloty], z którego cała hypokryzya [hipokryzya] jednego z konkurentów Julji się wykrywa.

Akcya i dyalog [dialog] w tej komedyi są wcale żywe. Krasicki wprowadza nas odrazu w zacisze domowe Spokojskich i dyalog [dialog] między Spokojskim a żoną z pewnem wolnomyśl-stwem przeprowadzony (I.2): Spokojscy rozprawiali dziesięć minut i nic sobie nie powiedzieli, oprócz kilku docinków

i komplementów. Przytem jest ten dyalog doskonale z życia wzięty, bo podobne certowanie między mieszczankami, zwłaszcza starszego typu, można dziś jeszcze słyszeć w naszych rodzinach. Krasienka Krasickiego są niewątpliwie najlepszą komedyją, jaką teatra prywatne za Stanisława Augusta literaturę polską obdarzyły 1).

spr. Teatr w Kobylopolu Stanisława Mycielskiego, syna Józefa, wojewody inowrocławskiego (1789-1813), był ściśle domowy. Z końcem XVIII w. grywała w nim „młoda familja Mycielskich" 2).

spr. Teatr w Łańcucie w parku, w kształcie świątyni greckiej, postawiła Izabella z Czartoryskich Lubomirska, wdowa po Stanisławie, marszałku w. koronnym (†1783). Wczasie rewolucji (1789-1795) przeniosła się z Paryża do Wiednia, a Łańcut stał się jej letnią rezydencyą. Odnowiony zamek, zapełniła go dziełami sztuki i wyko-

1) Kraszewski J., Dzieła, Warszawa 1879. VI. 423, 435; Kra-
szewski, Kraszewski – życie i dzieła l.c. 311; Gąsiorowska
Zo., Pamiętnik Warsz. XIII. 263-277

2) Bogusławski, Dzieła dramat. I. 194.

pałaszami z pompą. W niedzielę przyjmowała sąsiadów i towarzystwo, a po obiedzie grywano teatr i kończono balem. Na teatrze tym zabłysnął r. 1792 przelotnie, jako autor i reżyser, znany historyk i podróżnik Jan Potocki. Jest on autorem zbiorku <u>Recueil des parades représentées sur le théâtre de Łańcut dans l'année 1792</u>, wydanego współcześnie (Varsovie 1793). Zbiorek ten zawiera sześć „nader wolnomyślnych komedyjek" mianowicie: <u>Gilles amoureux</u> parade en deux scènes et en prose, <u>Le calendrier des vieillards</u>, parade de La Cloison, comédie du théâtre de Mme. de Genlis, <u>Le comédien bourgeois</u>, scène italienne, <u>Voyage de Cassandre aux Indes</u>, parade, <u>Cassandre homme des lettres</u>, parade en un acte, <u>Cassandre democrate</u>, parade. Podobno niektóre zdarzenia i osoby z dworu Stanisława Augusta były celem i treścią tych sztuczek. Teatr w parku Łańcuckim istnieje do dziś dnia. 1).

1) Estreicher, *Bibliografia polska*, XI, 665; XXV, 139; Bałiński M., *Pisma historyczne*, Warszawa 1843, III. 208; pam. prałka (Dębicki, *Puławy* II. 316, III. 391); Obogi O., *przewodnik i kucharz po austr. kolejach państw.*, Wiedeń, b.d. nr. 30 str 21.

swój Teatr w Nieświeżu Karola Radziwiłła Panie Kochanku, wojewody wileńskiego, jest właściwie dalszym ciągiem teatru jego rodziców. Zrazu byt jego nie był zbyt świetny. W rachunkach gospodarskich z lat 1761 i 1762 spotykamy tylko kilka kontraktów z muzykami kapeli zamkowej i z Janem Olivierem, metrem baletu. Potem, wskutek ucieczki księcia za granicę, przez długie lata teatr był nieczynny. Po powrocie do kraju i przeproszeniu króla, gdy zacięty fakcjonista odsunął się od polityki i oddał się życiu prywatnemu, zajął się teatrem wcale żywo. Czytamy, że odnowił teatr w pałacu książęcym „w rynku przy kramach obok ratusza”, zbudował w nim cztery kondygnacje lóż i przyozdobił go, a następnie sprowadził dekoratora Markelmana, śpiewaków Wincentego Miecalińskiego i Augustyna Kalamatka. Szczególnie jednak wysoko podniósł balet, który w r. 1780 składał się z 11 baletnic i 4 baletników, wśród nich Kajetan Pettineti,

tancmistrz, i Antoni Łojko, baletnik. W latach następnych ba-
let był jeszcze skromniejszy.

R. 1780 Nieśwież najmuje trupę polską Leona Piero-
żyńskiego, znanego aktora z Warszawy, złożoną z 18 osób,
wśród których znajdował się Wojciech Jasiński i Stanisław
Zakrzewski. Drużyna bawiła dwa lata w Nieświeżu i nie
została wypłacona, wskutek czego powstały koresponden-
cje, pretensje, a potem proces, który się toczył aż do r. 1806.
Przy pomocy Pierożyńskiego zapewne obchodził ks. Karol
stulecie Odsieczy wiedeńskiej, a 30 września, na imieniny
młodszego brata, Hieronima, dał wielki objad. „Grano po-
tem w teatrze nadzwyczajną operę, po której nastąpiła kola-
cja i bal świetny z tańcami”.

Najbardziej pamiętną datą w historji teatru Karola
Panie Kochanku jest galowe przedstawienie na przyjazd
Stanisława Augusta r. 1785. Przygotowania do niego

odbywała się już r. 1784, kiedy książę wydaje dyspozycje co do zakupna fletów, kubków, lamp, kitajek, rozmaitych kołek i sprzączek dla teatru. Miano wystawić nową operę Agatkę Macieja Radziwiłła, do której muzykę skomponował nader utalentowany kompozytor niemiecki, pozostający w służbie księcia, Jan Dawid Holland. Chciano się popisać czemś bardzo oryginalnem; zlecono wykonać wspaniałe dekoracje i przygotować zbytkowny balet. Miało to być przyjęcie na długie lata pamiętne, które Litwa przez kilka pokoleń czule wspominała. Wreszcie 17 września 1785 r., w piątek, o 8 wieczorem, nastąpiła długo przygotowywana uroczystość. Na pierwszy punkt programu dano Agatkę. Jest to oryginalna, choć niezbyt barwna i ożywiona operetka, udatniejsza może od Nędzy uszczęśliwionej Bohomolca, ale nie tak rzewna i pociągająca, jak Zośka czyli wiejskie zaloty Stanisława Szymańskiego (1779).

Temat jej stanowią przeszkody do zawarcia małżeństwa, stawiane młodzieży wiejskiej. Podstarości Pijaszko wyjednywa pozwolenie pańskie na ślub Agatki z Antkiem Gajdakiem, a prawdziwego jej narzeczonego, Antka Całka, osadza w areszcie. Rządca Dbalski i dawna piastunka pańska, Płocznicha, odkrywają podstęp ekonoma i powodują wydalenie go ze służby.

Wierszowany dyjalog tego libretta jest przeplatany arjami, piosenkami, duetami i tercetami, które stanowiły pole popisowe dla Holanda. Autor podkreśla modną naówczas humanitarność; podnosi wielkie znaczenie pracy włościan dla dworu i zaleca życzliwość, hojność i dobre obchodzenie się z poddanymi. Gra aktorów, po większej części z krajowców i gości wybranych, zadowoliła widzów całkiem; chwalono powszechnie ich sztukę „wcale dobrze udawaną”, jak pisze współczesny. Potem nastąpił

Eurydyki,
balet, reprezentujący historję Orfeusza i Eurydyki a wresz-
cie bardzo interesujący obraz z trzech osób. Ukazało się
bustum N. Pana
n bustum N. Pana oświecone światłem z tafel kryształowych,
gierlandy
przed którym cała kompanja baletowa wieńce i gierlan-
dy oddawała i perfumy paliła". „Gładkość osób tańczą-
cych" ogólnie zadziwiła, a nazajutrz król pożądał oglądać
światło, które tak efektownie jego popiersie oświecało.
Dnia 21 września, w ostatni dzień pobytu króla, wieczorem,
dano ponownie jakiś balet.

O przedstawieniu tem powstały legendy, z których
korzysta Mickiewicz w Panu Tadeuszu a Kraszewski ujmuje
je w barwny obrazek w pamiętnikach Soplicy. Tymczasem
nie ze wszystkiem wspaniałość ta się udała. Z rachunków
Caselli
gospodarskich dowiadujemy się, że baletmistrz Caselli
podrwit
podrwił sprawę, i z faworytą, Bergerina-Peterch, która
podawała się za guwernantkę, zbiegł z Nieświeża. Na-

Napady zatargi, stawianie pretensyj, które nieco zamąciły nawet wspomnienie festynów nieświeskich.

Poza tem stałem przedstawieniem, z późniejszych czasów teatru nieświeskiego to tylko zasługuje na uwagę, że jeszcze r. 1791 utrzymywał balet z 9 baletnic i tyluż baletników złożony, który kilka lat przedtem został zaopatrzony w zbytkowną garderobę. Zakupiono 6.400 łokci kitajki różnokolorowej, 8.400 łokci wstążek i 104 pończoch. Teatr nieświeski był w kostiumy najzasobniejszy w Polsce. Bogusławski jeszcze w nim się zabawiał i z Nieświeża także kilku aktorów do swej drużyny zaciągnął 1).

spacj <u>Teatr w Puławach</u> jest najsamodzielniejszy i najpiękniejszy z teatrów prywatnych za czasów Stanisława Augusta, dzięki wielkiemu zamiłowaniu w przedstawieniach

1) Wypisy Puljanowskiego z Kopji rozporządzeń gospodarcz. w Nieświeżu; Bytność Stan. Aug. w Nieświeżu w „Obrazie polaków i polski XVIII w." Edw. Raczyńskiego t. XVI. Poznań 1842, str. 46-76; Bogusławski, Dzieła dramat. I, 5; VIII, 395; MS. Ak. Umiej. 617; Poliński, Dzieje muzyki 164; Jachimecki, Historja muzyki. Kraków 1920, str. 107-110; Kondratowicz L., Wędrówki po moich okolicach, Wilno 1853, str. 96; Kotłubaj, Galerja nieświeska 505, 506; Bartoszewicz, Zamek królewski 132.

[illegible] obojga państwa. Teatr wspaniały, wytwornie urządzony, z doskonałą orkiestrą, istniał już r. 1786. Ks. Adam Czartoryski, generał ziem podolskich, był opiekunem antrepryzy Sułkowskiego, współpracownikiem teatru narodowego i do rozbudzenia interesu publicznego dla teatru w Polsce wielce się przyczynił. Wyznawca dobrego smaku i wybornej gry aktorskiej, jest autorem kilku sztuk z życia salonowego warszawskiego, wykwintnym językiem napisanych, mianowicie _Panna na wydaniu_ (1774), _Mniejszy koncept niż przysługa_ (tez), _Kawa_ (1779). Są to komedyjki drobne, niebardzo wykończone, z intrygą naiwną, płaskie, dylettanckie w słowie, ale celujące dowcipem, trafną obserwacją obyczajową i kilku bardzo żywemi figurami ubocznemi. Czartoryski tłumaczył także dwie komedje Regnarda

Gracze (1772) i Bliźnięta (1775), które współcześnie pewne wrażenie uczyniły, bo nowego autora do polski wprowadzały. Sięgał on po wzory w czasy pomolierowskie i na nowszej komedji francuskiej, a przedewszystkiem na epigonach Moliera, swój smak wrabiał. Jest on pierwszym teoretykiem dramatu w polsce, skalę porównawczą ma dosyć szeroką, jednak oświadcza się stale za poetyką francuską i w francuską sztukę najmocniej wierzy. Z zamiłowania jego w teatrze zasługuje na podkreślenie okoliczność, że sam pracował nad nauczaniem aktorów, sprowadzał do domu swego aktorki i baletniczki, uczył je deklamacji i akcji, sam je za kulisami ubierał, kroki i poruszenia układał i tak dopiero na publiczną scenę występować dozwalał. Działalność jego miała widocznie na pierwszym planie scenę publiczną, a teatrom domowym zajmował się dosyć mało.

Duchem opiekuńczym tego przedsięwzięcia była żona jego, Izabella z Flemingów, późniejsza założycielka Świąty-

ni Sybilli i Domku gotyckiego. Jeszcze za pobytu w Warsza-
wie i Puławach napisał Trembecki <u>List do Księżnej Czarto-
ryskiej</u> z uwielbieniem jej zamiłowania w sztuce teatralnej,
której obecnie przy wyjeździe na wieś poniechać musi, ale z po-
wrotem do miasta na zimę znów się nią zająć będzie mogła.
Po przesiedleniu się do Puław, skwapliwie zakrzątnęła się
około teatru pałacowego, ozdobiła go pięknie, a nowo urzą-
dzona widownia tak ją cieszyła, że z prawdziwą satysfakcją
popisywała się nią przed cudzoziemcami. Książę de Nas-
sau pisze r. 1786: „Z powrotem pokazywała mi wnętrze
swego teatru, mówiła że ma być w nim grana <u>Matka Spar-
tanka</u>. Ona sama grać będzie rolę matki". Wyjechawszy
zagranicę w r. 1787 i 1789, odwiedzała różne teatry
w Paryżu i Londynie i w kilku miejscach była na przedsta-
wieniach amatorskich. Wniosła ona w zabawy puławskie
dobry gust i znaczną wiedzę praktyczną.

Teatr puławski nie posiadł żadnej zagranicznej drużyny aktorskiej, był rozrywką ściśle domową, familijną. Grywała na nim sama Księżna z synami, dworzanami i pannami z fraucymeru. Reżyserem w najdawniejszych czasach był, zdaje się, znany poeta Franciszek Kniaźnin. Grywano na nim komedje i opery, jak wspomina Niemcewicz. Tradycja niesie, że komedyjki księcia miały pierwszeństwo, a innych nieraz dostarczał wielki przyjaciel księcia, poeta Julian Niemcewicz, i wspomniany Kniaźnin. Te rzeczy jednak zaginęły. Teatr ten upamiętnił się przedewszystkiem przedstawieniem *Matki Spartanki* Kniaźnina. Poetę tego można uważać za poetę teatralnego puławskiego. Jest to jedyny poeta teatru prywatnego w czasach Stanisława Augusta, kiedy wszyscy autorowie polscy, a nawet sam właściciel teatru puławskiego, otoczyli troskliwą opieką teatr

narodowy i dla niego głównie pisali i nim się przedewszystkiem zajmowali.

Kniaźnin utworzył na uroczystości puławskie kilka kompozycyj, w których dźwięczy jeszcze nuta staropolskiego panegirysty. Jego wodewile treści sielankowej są [illegible] wiotkie i zdaleka nawet mierzyć się nie mogą z współczesnemi librettami Favarta i Sedaine'a. Zwracają one jednak uwagę barwą lokalną etnograficzną. W _Trzech godach_ przedstawia, jak włościanie z wsi Parchatki pod Puławami, Grzela i Maryna, wydają trzy hoże córki za ukochanych parobków, dzięki pośrednictwu państwa. Druga sielanka dyalogowana _Zosiny_ zawiera jeszcze mniej treści. Kumoszki wiejskie naradzają się z wójtem i muzykiem, jak uczcić imieniny panienki z dworu. Czy sielanki te były kiedykolwiek grane, o tem niema żadnej wiadomości.

Matka Spartanka, krótka opera poważna Kniaźnina, zapowiadana i przygotowywana do przedstawienia r. 1786 i 1787, została naprawdę przedstawiona dopiero r. 1791, kiedy wypadki polityczne nadały jej jeszcze większą aktualność. Jest to w szlachetnym stylu operetka w guście Metastasiego, z silnym akcentem patrjotycznym. Teona Spartanka pobudza syna Likanora do rozpoczęcia ponownej walki z wrogiem, bez oglądania się na przybycie jakichkolwiek posiłków. Treści w tej sztuce, jak zwykle u Kniaźnina, niewiele: zbrojenia, wyczekiwanie na wieści z pola bitwy, chóry patrjotyczne dzieci, matek i starców, wreszcie uwieńczenie zwycięzcy. Likanor ma kochankę Leucyppę, którą naturalnie w nagrodę zwycięstwa poślubia. Teona, Leucyppe, malutki brat Likanora, Kliton, wszyscy okazują się na wysokości chwili i są prawdziwymi patrjotami spartańskimi:

petit Jeszcze żyjemy i kraj nasz nie zginie,

pchł. Póki duch taki pała w Spartaninie.

Takie piosnki Leucyppy w nastroju erotyczno-żołnierskim są ładne, i o ile zapał patrjotyczny przed drugim rozbiorem upamiętniają, o tyle mają wartość.

Operę tę zaopatrzył w muzykę kapelmistrz pałacowy Wincenty Lessel; całe dzieło było wystawione artystycznie, ściśle polskiem. Była ona i po kilkakroć grana w pałacach przez księżnę z synami i swemi amatorami. „Teone dała wtedy księżna jejmość sama, Likanora książę Adam, Klitona książę Konstanty, Telezylla panna Aleksandra Lachbittówna podkomorzanka litewska, Leucyppe panna Dembowska rotmistrzówna, Helenę pan Rembieliński.” Była to głośna w swym czasie sztuka. Z daleka zjeżdżano się na przedstawienie i cuda o niej opowiadano. Nastrój ogółu wyraził Trembecki w <u>Wierszu bezimiennym na reprezentację tej opery</u>:

Teatr mój zastanowił wspaniały a skromny,
Orkiestra niepotrzebna, tłum ludzi przytomny;
Głos za niebem dał mi się słyszeć chociaż cichy:
„W tym domu wszystko najświętsze, oprócz jednej pychy".
Gdym uważał aktorów, od myślów dalekich
Mniemałem, żem wtenczas przebył upłynione wieki.
Postać, gesta, wyrazów zręcznie przekonały,
Że to nie są kopie, lecz oryginały.

tekst

Kniaźnin pisał jeszcze jedną sztukę dla teatrów pałacowych, o której na innem miejscu powiemy.

Po świetnym popisie Matka Spartanka, teatr puławski traci znaczenie społeczne i spada do poziomu zwykłego teatru domowego. Z dat oznaczonych z XVIII w. podać możemy, że r. 1792 przedstawiano na nim rozmaite tableaux, w których grywała najmłodsza córka Czartoryskich, Zofja, jak wspomina w swym pamiętniku.

Teatr puławski jeszcze w pierwszej ćwierci XIX w. był czynny. Reżyserem jego bywał wtedy, jak się zdaje, Zabłocki a potem Dembowski i Zabokliecki. Zyskał on wtedy świetnego kostjumera i dekoratora w Wojciechu Jaszczołdzie, uczniu Bacciarellego. Festyny puławskie urządzane były pod jego okiem, „on do nich malował dekoracje, rysował kostjumy". Grywali na nim obecnie: księżna Wirtembergska, Zofja Zamojska, obaj Czartoryscy i z wychowanków puławskich: Maksymiljan Fredro, brat wielkiego komedjopisarza, Tadeusz Matuszewicz, późniejszy minister. Z amatorek odznaczała się Zofja Matuszewiczówna i panna Neville. Zdaje się, że nie przedstawiano na nim całych sztuk, ale pojedyncze sceny, np. djalog Starościny z Szarmanckim z _Powrotu posła_ Niemcewicza, jak na popisach Szkoły Dramatycznej w Warszawie.

Ulubionymi w Puławach stały się obrazy z żyjących osób, szarady, przedstawienia alegoryczne itp. rozrywki salonowe. „Księżna wpadła na pomysł wystawiania obrazów z żyjących osób, wyobrażających sceny z dziejów polskich albo obrazy sławnych malarzy albo wreszcie inne pomysły obrazowe np. wjazd baszy tureckiego do Mekki. Obrazy te tak się podobały, że później naśladowano je w Berlinie i Wiedniu". R. 1803 lub 1802 dano „przyjęcie" pantomimę królowej Maryi Ludwiki"; r. 1809 z przyczyny ukoronowania świątyni Sybilli, szereg przedstawień i widowisk, natchnionych miłością rzeczy ojczystych, a pełnych aluzyj do wypadków współczesnych; r. 1811, 31 grudnia, na św. Sylwestra, wystawiono obraz z pięciu osób: godzina, dzień, grudzień, stary i nowy rok na powitanie Nowego Roku 1).

1) Kniaźnin F., Dzieła, wyd. Dmochowskiego. Warszawa 1828, IV.10; Trembecki J., Dzieła poetycz. Wrocław 1828, I.79-83; II.113; Niemcewicz, pamiętn. czasów mo-ich l.c. 75, 89, 277; Koźmian K., pamiętniki poznań 1858, I.84; Dębicki, puławy I.251-266; II.116, 140; III.205 sq; IV.41, 299; Rastawiecki, Słown. malarzy polsk. I.209; Rydel L., w „Przeglądzie polskim" 1895. IV.541.

spr. Teatr w Różanie zaprowadził Aleksander Sapieha, kanclerz litewski. Teatr był bardzo ładny, niewielki, i niczem szczególnem się nie odznaczył. Niemcewicz z Czartoryskim zwiedził go 1783 r. i takie wiadomości o nim pozostawił: „Ten także utrzymywał teatr francuski i polski, złożony z wychowanych w szkole jego dzieci wieśniaczych. Grano na bardzo ładnym niewielkim teatrze operetkę J. J. Rousseau Le Devin de village". Teatr ten dawał przedstawienia także w Dereczynie, innej posiadłości kanclerza 1).

spr. Teatr w Rydzynie urządzony został w zamku, skończonym r. 1750 przez Aleksandra Józefa Sułkowskiego, wpływowego ministra Augusta III przed Brühlem. Sala teatralna z gipsaturami rokokowemi znajdowała się na prawo na parterze obok głównych schodów. Grano w niej, zdaje się, przeważnie komedje. Scena rydzyńska zasłynęła tem, że wykształciła dobrą drużynę aktorską, której kilku człon-

1) Niemcewicz, Pamiętnik czasów moich 35, 67.

które stanowiło następnie osnowę teatru narodowego w Warszawie. Zapewne Antoni Sułkowski, późniejszy wojewoda gnieźnieński i kaliski i Kanclerz w. Koronny, jako antreprener teatru publicznego powołał ich r. 1774 do stolicy. Znakomity aktor późniejszej trupy stołecznej, Kempiński, grywający starościców i markizów w komedjach Moliera i Jabłońskiego, próbował swych sił i wykształcił się na scenie w Rydzynie. Także Sierakowska, wielka amantka późniejszej sceny narodowej, objawiła swój talent naprzód na tym teatrze. Sala teatralna w Rydzynie zachowała się do naszych czasów [1].

Teatr w Siedlcach jest właściwie filjalnym teatrem w Słonimie. R. 1788 odegrano tu operetkę Cyganie, pióra poety puławskiego Kniaźnina, do której pomysł podała Izabella Czartoryska. Muzykę skomponował zapewne sam hetman. Libretto zwraca uwagę wprowadzeniem po raz pierwszy do literatury polskiej motywu cygańskiego. Porwana cyganka Jawnuta, przybywszy z taborem po 16 latach do tej samej wsi,

1) Bogusławski, Dzieła dramat. IV.379; IX.126; Kohte J., Verzeichnis d. Kunstdenkmäler der Provinz prov. Posen II.229.

oddaje strapionym rodzicom skradzione niegdyś dzieci. Pocieszają nas zamążenie miłości u jednej z przyswojonych cyganek do syna chłopskiego. Zakończenie kończy się podwójnem weselem. [illegible] Wreszcie w tej sztuce obozowisko cyganów, tańce cygańskie, wyprawa złodziejska, sceny wróżenia itp. Tekst, przeważnie mówiony, przeplatają tu i owdzie arje, duety i chóry !).

Teatr w Słonimie założył Michał Ogiński, hetman w. litewski, starosta słonimski, sławny autor polonezów. Teatr stał obok pałacu. Wielki miłośnik sceny i dobrej muzyki wzniósł zarazem „gmachy mieszkalne dla artystów opery i baletników". Dekoratorem był Antoni Sanuel Dąbrowski, malarz al fresco architektury i widoków, uczeń Smuglewiczowa i Plerscha. Teatr stał na wysokim poziomie artystycznym. Była tu opera włoska, której pamiątką pozostało wydanie La modesta raggiratrice. Drama per musica di nobili dilettanti in Varsavia stampata per ordine di Mich. Ogiński 1789.

1/ Kurdwanów, Dolesa, wyp. Durochowskiego V. 3-68.

W wierszu _Do Ogińskiego_ zamieszcza Kajetan Węgierski dowcipną pochwałę tutejszej Kapeli, do której na naukę radzi pójść aniołom z nieba, żeby koncerta niebieskie ożywić i udoskonalić.

Obok opery utrzymywał się w Słonimie teatr polski. Przedstawienia jego odznaczały się wielkim przepychem, który znalazł wyraz w wydawnictwie _Voltaire Alzyra albo Amerykanie, tłumaczenie Ignacego Łachnickiego Na teatrze słonimskiego za rozkazaniem Mich. Ogińskiego. Warszawa 1780._ Niemcewicz z Czartoryskim, generałem ziem podolskich, odwiedził r. 1783 hetmana Ogińskiego i przejęty został podziwem dla jego teatru i osoby. „Komponował on i poezję i słowa i muzykę do polskich oper swoich. Miał nadworny teatr nie tylko polski lecz i włoski; na jednej z tych oper widziałem wjeżdżającego na koniu kastrata Włocha. Codziennie widzieliśmy widowisko podobne a gdyśmy mieli wyjeżdżać, koniecznie nalegał na księcia, aby się choć pół następnego dnia

otrzymał, mówiąc: „Dam ci mój kołacz, jutro rano Alzyrkę [Alzyrkę] przetłumaczoną przez marszałka mego Lachnickiego". Jakoż nazajutrz otrzymał tę Alzyrkę prozą."

Ogiński położył wielką zasługę dla teatru warszawskiego, wykształciwszy „balet wieśniaczy" z Rymińskim i Sitańską na czele, który r. 1785 przeniósł do stolicy 1).

§ 7 Teatr w Tulczynie, zwany „operhauzem", zbudował w r. 1787 „w nowym guście architektury" Szczęsny Potocki, wojewoda ruski, założyciel „Zofiówki", dawny uczestnik teatru Dukielskiego. W czasie pobytu Stanisława Augusta w Tulczynie, 19 maja 1787 r., dawał tu koncert „virtuoso pan Ferrara", dyrektor muzyki wojewody, i nazajutrz popisywała się „turecka i włoska muzyka". Czy teatr tulczyński [tulczyński] służył także przedstawieniom dramatycznym i gościł kiedy jakąś wędrowną drużynę aktorską, nie wiadomo 2).

1) Estreicher Bibliografia IX. 490, 585; Niemcewicz, pamiętniki czasów moich 67; Węgierski K., pisma, Lwów 1882 str. 11; Bogusławski, Dzieła dramat. I. 50, 60, 121; Rastawiecki [Rastawiecki], Słownik malarzy pols. I. 140; Słownik geograf. X Słotwiny 823-825.

2) Naruszewicz A., Dyaryusz podróży Stan. Aug. na Ukrainę. Warszawa 1805, str. 305, 306.

Teatr w Warszawie, w pałacu na końcu miasta, otworzyła koło r. 1778 Aleksandrowa Sapieżyna, kanclerzyna litewska, która później posiadała teatr w Różance. Był to teatr towarzyski, ściśle zamknięty, do którego dopuszczona była tylko prawdziwa arystokracja „pierwsza kompania", jak mówiono. Aktorami jego były córki księżny, księżna z Poniatowskich Radziwiłłowa i późniejsza pani Szczęsnowa Potocka. Aktorami: Glair, sekretarz królewski, François Maisonneuve, oficer, metr do fortyfikacji w Kadetach, później znaczną rolę grający, Józef i Jerzy Wielhorscy [Wielhorski], szambelani królewscy". Z teatrem tym zapewne połączyć należy imię Anny Sapieżanki, nad której przymiotami towarzyskiemi i zachwycającą grą aktorską powszechnie się unoszono. Naruszewicz w osobnym panegiryku przechował echo podziwu salonów nad jej postacią:

Czy na teatrze ucho bawiła okiem,
Słodkieś głosem a zachwycała skokiem.

Na teatrze tym grywano wszystko i tragedje, komedje i opery 1).

Inny stały teatr amatorski w Warszawie około r. 1780 stworzył Fryderyk Brühl, starosta warszawski i generał artylerji koronnej. Odegrano w nim komedję francuską trzyaktową *Le Soupçonneux* pióra samego Brühla, i generał grał w niej wybornie rolę pułkownika. Komedja wesoła w stylu Regnarda ma za cel ośmieszyć podejrzliwość i zazdrość młodych kawalerów. Rotmistrz, wyjeżdżając na wojnę, zostawił narzeczoną pod opieką stryja, pułkownika starego. Odznaczając się wielką podejrzliwością, gdy wracał do domu, Rotmistrz obłożył się plastrami i rękę na temblaku zawiesił, żeby się przekonać, czy Dorymena wierną mu pozostała i nie zraża się, gdy go skontuzyo-

1) Niemcewicz, Pamiętniki czasów moich, 44; Naruszewicz A, Wybór poezyj Warszawa 1882, str. 68.

ważnym zobaczy. Ale jego podstęp odkrywa służba pułkownika i postanawia figlem za figiel odpłacić. W tym celu uprasza porucznika, brata Dorymeny, który na ślub siostry przyjechał, żeby udawał szczęśliwego rywala, a ta gra doprowadza zazdrośnika do zerwania planów i [illegible]. Potem wszystko się wyjaśnia i wyleczony z swej wady narzeczony poślubia Dorymenę.

Charakterystykę zazdrosnego i podejrzliwego konkurenta przeprowadził autor wcale udatnie. Komedja prosta, jasna, naturalna, bardzo się podobała i Bogusławski, późniejszy dyrektor teatru narodowego, widział ją na scenie amatorskiej i w r. 1793 przerobił na sztukę polską pt. Figiel za figiel, która zyskała znaczne powodzenie wskutek nadania jej mocniejszego zabarwienia patrjotycznego. Wojenka Rotmistrza, z której wraca na wesele, nie jest u Bogusławskiego wspomnieniem ogólnikowem. Rotmistrz wraca ranny z pod Dubienki i Zieleniec i wyobraźnię

dobre takie, jak taka alluzja (aluzja) aktualność sztuki podniosła.

Brühl utrzymywał nadworny teatr niemiecki w Pfoer-ten w Saksonji, gdy się wycofał z polityki. Uważał się za autora niemieckiego, nie polskiego, i w tym języku ogłosił pięć tomików komedyj, naśladowanych z francuskiego p.t. Theatralische Belustigungen (Drezno 1785-1790). Odsunąwszy się od polityki w czasach Stanisława Augusta, mając przyjemne zajęcie generała artylerji koronnej i starosty warszawskiego, zmienił się w komedjopisarza niemieckiego, z którego nasza literatura wielkiej pociechy mieć nie mogła. Przed komedją Le Soupçonneux, ogłosił w polsce, jeszcze jako starosta warszawski, pierwszą komedyjkę niemiecką w guście francuskich pomysłów wolterowskich (wolterowych) p.t. Die Ankunft des Herrn, która oczywiście pokazała się w tłu-

wierszem polskim p.t. Przyjaciel pana (Warszawa 1775). Dru„
ga jego komedja treści poważnej, sztuka Diderota p.t.:
Podrzutek czyli dziecię znalezione, wcześniej ukazała się
w tłumaczeniu polskiem, niż w oryginale. Był to dy„
letant oświecony, żywo obserwujący prądy literackie za„
granicy, ale talent słaby, niewyrobiony w guście Krasic„
kiego. Z komedyj w Polsce znanych, sztuka francuska
dla teatru amatorskiego była najzabawniejsza [1]).

Obok wszelkich wspomnień z dziejów teatrów
amatorskich, Warszawa poszczycić się może dziełem
budowlanym, powstałem w XVIII w. na użytek teatrów
pałacowych. Teatr w Pomarańczarni w Łazienkach
zbudowany został obok pałacu przez twórcę Łazienek,
w ostatnich latach jego panowania (1786-1788). Za„
wierał scenę, parter, galerje i lożę królewską wprost

1) Bogusławski, *Dzieje dramat.* IV. 162-236; Goedeke K., *Grundriss d. Gesch. d. deutsch. Dichtung.* Dresden 1893. V. 387; Bartoszewicz J., *panowie niemieccy na dworze Stan. Aug.* Warszawa 1852. str. 25-63.

sceny. Pokoje obok służyły za garderobę, galerje nad Ku-
rytarzami I piętra na mieszkanie baletników. Ozdobiony
był gustownymi freskami i posiadał piękne dekoracje.
„Większa część tych prac tak co do ozdoby sali, jako i deko-
racyj na scenie" była dziełem Jana Bogumiła Plerscha (Plerscha),
dekoratora teatru warszawskiego, w szczególe zaś „widow-
nia z naśladowaniem u góry lożami, z których strojnie
państwo wyglądać", jak niemniej godny uwagi sufit.
Służył do przedstawień w teatrze komedji i opery; zdaje
się, że balet odgrywał ważną rolę w programie tego
teatru 1).

[illegible] Teatr nad wodą w Łazienkach, prawdziwy klejnot
artystyczny Warszawy, z amfiteatrem dla widzów nad
brzegiem stawu i ze sceną wzniesioną na wysepce, za-
wdzięcza powstanie również natchnieniu ostatniemu

1) Kitowicz A., pamiętniki III. 84; Rulikowski, Dawne gmachy i sale teatralne 110; Tatarkiewicz W., Budowa pałacu w Łazienkach. Warszawa 1916, str 30; Rastawiecki, Słownik malarzy polskich II. 111, 112.

królowi. Scena na wysepce ozdobiona jest ruinami domów i świątyń starożytnych wśród pięknej zieleni. Dwie kolumny ze złamanym architrawem przypominają ruiny świątyni Wespazjana na Forum rzymskiem. Jest to wzór wytwornego teatru ogrodowego, zdaje się unikat na świecie, dochowany w nienaruszonym stanie do naszych czasów. Służył - zdaje się - przeważnie, jak teatr w pomarańczarni, do przedstawień baletowych i urządzania festynów.

Dnia 14 września 1788 r., na uroczystość odsłonięcia posągu Jana III w Łazienkach, dano tu Balet wesołowierny. Dekoracja przedstawiała las, a w nim ołtarz z statuą Jana III. Treścią baletu był wybór małżonek przez rycerzy, przybyłych na doroczny zjazd publiczny całego narodu, któremu przewodniczyła starszyzna, udzielając pozwoleń kojarzącym się małżeństwom. Po balecie na-

stąpiła kantata Józefa Kaczmierczera z udziałem trzech partaczek (aktorki Litawska, Jasińska i Rudnicka) i pan-stwa – tenora (Kaczkowskiego), którą zakończył chór. Kantata „Do Tez pobudzoba" wiktów, jak zapewnia Gazeta Warszawska (17 września 1788, nr. 75). Sprawozdania o tem przedstawieniu zebrał Antoni Magier w Estetyce miasta Warszawy. Istnieją także cztery akwarele Jana Norblina, wyobrażające ów balet i oświetlenie widowni podczas przedstawienia. Ostatnią datą, łączącą się tego teatru jest rok 1793, kiedy ukończono figury gipsowe mędrców i artystów starożytnych, modelowane przez Righiego, które zdobią szczyt okrężnej ściany amfiteatru!).

sp. Teatr w Wiśniowcu hrabiego Jerzego Mniszcha, marszałka w. koronnego, znajdował się w pra-

1) Kraushar [w] [Tygodnik Illustr. 1900 nr. 37 str 731;

Tatarkiewicz, Budowa pałacu w Łazienkach 30.

nem skrzydle pałacu na piętrze, obejmował lożę i parter i mógł „kilkaset osób wygodnie pomieścić". Wystawiony został r. 1787 i tuż zaraz, na przyjęcie Stanisława Augusta w powrocie z podróży kaniowskiej, urządzano w nim przedstawienia teatralne i balety, którymi kierował Wincenty Lessew, uczeń Bacciarellego, zdolny miniaturzysta. Lessew wymalował gustowne dekoracje na tę uroczystość. Zabawy odbywały się przez pięć dni: 27 maja wieczorem dano komedię francuską, odegraną przez pierwsze osoby znajdujące się w Wiśniowcu; potem nastąpił balet, który tańczyły kasztelanki i kasztelanic Rzyszczewscy, sędzianka Orłowska, starościanki Polanowskie i „inne damy po większey części lat 10 nie mające", jak zapisuje Naruszewicz; następnego dnia wieczór też same osoby,

obok komedji francuskiej i baletu, wystawiły komedję polską,* a trzeciego dnia popołudniu tylko komedję polską i balet 1).

W dopełnieniu wiadomości o teatrach prywatnych i przedstawieniach amatorskich z oznaczoną datą i miejscem za czasów Stanisława Augusta, wypada wspomnieć jeszcze o przedstawieniu z przed r. 1788, którego miejsca oznaczyć nie umiemy a które wyprawili amatorowie-sąsiedzi w siedzibie wiejskiej Józefa Wybickiego, znanego statysty i późniejszego autora pieśni „Jeszcze polska nie zginęła". Za sztukę popisową obrali operetkę swego pióra pt. Kmiotek (1788). Gdzie się to przedstawienie odbyło, czy w Krobowie pod Grójcem, czy w Manieczkach pod Śremem, z dostępnych źródeł oznaczyć trudno. Znany polityk i patrjota był wcale wybitnym pisarzem scenicz-

1) Naruszewicz, *Dyaryusz podróży Stan. Aug. na Ukrainę*
l.c. 313-314; Rastawiecki, *Słown. malarzów* pol.
I. 262; Stecki T. J., *Wołyń*. Lwów 1871. II. 354.

nym i autorem szeregu sztuk niedostępnych w historji tea-
tru XVIII w., mianowicie tragedję w stylu Woltera pt. *Zygmunt August* (1779), komedję bardzo barwną, choć niezbyt dowcipnie pomyślaną pt. *Kulig* (1783) i kilka opracowań, z których najlepsze cieszyło się powodzeniem patrjotyczne *Polka czyli Oblężenie Trembowli* (1787).

Autor, znany z sympatji dla sprawy chłopskiej, nadawał szczególną myśl wystawieniu operetki o tendencji wysoce humanitarnej. *Kwiatek* wyobraża miłostki wiejskie chłopców i dziewcząt z dwu różnych wsi: jednej, mającej dobrego pana, a drugiej, mającej złego pana i jednej szczęśliwej, a drugiej bardzo nieszczęśliwej, gdzie panuje szlachcic z zacofanemi pojęciami co do stosunków poddańczych, uważający chłopów za niższe stworzenia i popędzający ich kańczugiem do roboty. Pan zły nosi się Kaczała, a pan

Tarkowy Dobrodzkim i dopiero przy końcu sztuki nawraca Dobrodzkiego rozmaitemi perswazjami Karola do zmiany postępowania z chłopami i wymusza od niego pozwolenie na pobranie się zakochanych par. Tendencja społeczna tej sztuki została bardzo wyraźnie podkreślona; niestety pod względem artystycznym wszystko bardzo niedomaga. Nie można nawet zrozumieć, jak autor, tak postępowy z innych względów, posiadał pióro tak pozbawione posmaku pisarskiego. Kmiotka przedstawili dwa razy amatorowie z sąsiedztwa w dworze Wybickiego, jak zaznaczono w wydaniu sztuki z r. 1788.

Dz[iej]e Wieku Oświecenia Indeks — w dwie szpalty petit — 237

Aerschen Arend 18

Alba pod Wiezienien 75

Andreini Franciszek 37

Anna Austryacka 15 — zamiast kreski tylko odstęp za wiersz

$\overset{\text{Arctice}}{\text{Artice}}$ piotr 7

Ariosto Ludwik 3

August II 62–65

August III 65–70 — odstęp

Bajkowski 87

Bakanowicz muzyk 76

Barycka piotr 19–22, 86

Beaujeu Karol 56

Belletonie Aktor 64, 66

ad 9 przypisek

x)

Dodać, że do wykazu sztuk utworzonych
p. [illegible] w Polsce, należy dołączyć
nadto Andromeda Favola drammatica.
In Vilna 1646, która błędnie zapisano
pod r. 1664. ponieważ fragment
polskiego scenaryusza tej sztuki
zaginął, więc stwierdzić dokładnie po-
mysłu nie można. Trembecki W., Bibl.
Warsz. 1843, IV. 323 [illegible], Estreicher,
Bibliografia polska VIII. 324, XXV. 397

F ad 3

Mo

Je sens couler des pleurs que je veux retenir
(II, 3)

Kry me, chociaż ich trzymam, chcą pociec.
miałbym
albo

Toujours quelques soucis en ces événements
Troublent la pureté de nos contentements
(III, 5)

Zawsze najlepsza radość, choćby wesoła
Żal nam jakiś przerwie, frasunek przeszkoła

Bolzoni Bartłomiej 24

Bodoni Faustyna 67

Boremel 89

Branicki Jan Klemens 72

Broncarius Michał Aniol 27

Bruscolini pasquale 70

Brühl Fryderyk generał 106-108

Brühl Fryderyk minister 65

Buchanan Jerzy 12 odstęp

Casanova Joanna 66, 67

Casetti Innocenty 97

Catanea Małgorzata 27, 33, 38

Cecchi Jan Marya 3

ad 9 F

~~Mają one ~~wymienione~~ być ku Kapi-~~
~~tułu w posłach JWgo pana Kanclerza~~
~~Litewskiego reprezentowanego~~
~~i Tejże Kapituły do JPani Komi-~~
~~syjny Koronnej~~

240

4

w

teatralnego nie zyskała.

Teatr za Skarżyna nie przedstawia zbyt ściśle

ale gdy zwrócimy uwagę na to, że dał nam Słowacki

nie Cyda i Amyntasa, to ani jednej historycznej

zasługi nie odmówimy.

241 5

Czartoryski Konstanty 101 odwołać

Dancourt Florentyn 64

41

Dante Allighieri 35

Dąbrowski Antoni Samuel 104

Debatkiewicz Wiktor 63

Dekker Tomasz 17

Delfini Cecylia 74

Dembowska rotmistrzowa 101

Dembowski rotmistrz 102.

Dehassan Wiktor 99

Deveryn 103

Dictys Kreteński 6

Diderot Dyonizy 108

(57) 10

jeden zarzut uczynić mu należy, że różnice metryczne rown. partyzantem Tassa zaciera. Czy autor użył budowy stroficznej czy swobodnego wiersza jedenastozgłoskowego bezrymowego, u Mickiewicza wszystko rymuje. [illegible]/ wiersz jedenastozgłoskowy rymowany. Od włoskiego wszystkie [illegible] wy- wymagać wszelkiej dokładności w zachowaniu form metrycznych oryginału. Na uproszczenie metryczne poezja dawała

że osiadłszy po owdowieniu w Rzymie, w pałacu Cz.,
[illegible] utrzymywała teatr, o kt. więcej szczegółów
                    Marcin
do Polski (Malinowski Pamiętnik Warsz. 1876 II.
18). Teatr ten ma pewne znaczenie w historji sztuki,
bo pozostawał pod kierunkiem znanego dziś jeszcze
muzyka Dominika Scarlattiego, kt. w latach 1710–
          mianowicie
1715 wystawił tu swoje opery, mianowicie La Silvia, Orlando.

243 F

(71) 14

wszystko zależy od I-go postulatu. Kiedy nie był zajmująca
zachodzi w niej ceremoniałne powstanie kochanków po długiej
nieobecności w stylu kinowo-cielęcym, które wcale komiczny
efekt wywoła (str. 10).

Gdyby te komedje można i czystym sumieniem przy-
nać Labourscheraum, wypadałoby także również z czasu
romańskie
krótko przeście przypisać pewną zasługę w rozwoju

2114 8.

Garnier Robert 3

Gdańsk 17, 18, 24

Gembis Stefan Filipowicz 95

Gierowa aktorka 85

Glair schulaw 106

Gosławski Stanisław 11

Górnicki Łukasz 12

Grandval aktor 64, 66

Green Jan 17

Grodno 91

Guarin Jan 47–49 odstęp

Hasse Adolf 67, 68

Heidenstein Rajnold 8

ad 6 [illegible]

Okolicznościowe występy części opery
trupy teatralnej, kt[óra] ~~[illegible]~~ wróciła
także do Warszawy, pozwoliły zaciekawić
~~[illegible]~~ szersze społeczeństwo ~~publiczność~~
z przedstawieniami ~~[illegible]~~ nawet teatralnymi.
R. 1750 ~~[illegible]~~ [illegible] wykonali de-
~~Metastasiego~~ Il Parnasso accusa-
to e difeso a r. 1754 operetkę
tegoż autora L'Eroe cinese, kt-
~~[illegible]~~ szczególnie spodobała

Teatr w [illegible] (2) 4

w 1808 był już zniszczony, słupy pod łożami i gale-

rya obalały, podłogi zgniły, machiny rozpruwane

a garderoby na sztuczki wszystkie zamurowano. Miejsce

miejsca jednak zostało wyznaczone na dawnem

miejscu (Rogal l.c.)

246 10

Teatr w Krakowie 7

W kilkanaście lat potem stwierdzimy przedstawienia amatorskie w Krakowie w domu Zaleskich [illegible] r. 1778, jak donosi Kurjer polski, odegrali młodzi za[illegible] sceny, sztuczkę Kuglarstwo włoskie; na zakończenie sto[illegible] 1a tragedja, [illegible] La mort de César Woltera [illegible] komedję franc. [illegible] który t[illegible] [illegible] jeszcze

w Krakowie drukowane: La fede nei tradimenti,

La Marianne, La Grizelda. Najznakomitsze dzieło, jednak z po-
przed. to towarzystwo, była opera Venceslao (1725) autorstwa

Apostola Zena, ukoronowanego dworu wiedeńskiego poety

Metastasia (Estr. Bibl. IX 94–112). W wydaniu tego

libretta podano obsadę ról: Towarzystwo liczyło więcej pań

niż panów i panie odgrywały role męskich bohaterów

F ad 14

Tłumaczenie to za drogę wierszową, dla
drogę wierne
niedoszłe — nie potrzebuję tylko w tym
z tych sztuk przez kogo zostało
przerobione nagle na wiersze polskie.
Radziwiłłowa wróciła d. wiersze

249 13

Lubomirski Teodor 73

Ludwik XIV 23, 45

Lwów 13 — odstęp

Łańcut 94–95

✓ Łojko Antoni 96

Łubieński Albert 20 — odstęp

Magier Antoni 109

Majsonneuve Franciszek 106

Maksymilian Emanuel 55

Malczewski 89

Mańkowski 110

Mantua 16, 34

Marenzio Luca 15

i to było ~~przy~~ ostatnie przedstawienie za życia
(+1762)
Michała Rybowskiego (Dyaryusz ks. Michała Rybowskiego,
1746-1761, Rkps. w zakł. Jędrzejowskich)

250 14

158

rości królewicza Karola ks. Kurlandzkiego do rana tańc
bawili i różne polskie ocenione (Kwartalnik Lit., Gazety
Warszawskie lutus 1857 str 457); r 1761 26 stycznia wysta-
wiono tragedyę Żółkiewskiego Wacława Rzewuskiego,
ozdobioną baletem a 31 stycznia tragedyę Władysław
pod Warną, również z baletem; wreszcie tegoż r.
wystawiono
[illegible] jeszcze [illegible] komedyę p. [illegible]

251 15

Teatr w Ołyce 16

Theatrum

~~Teatr~~ w Ołyce założ. w 1755

nieustanny fundator teatrów pała-

w Ołykach założ. odnowionego

carzy Michał Radziwiłł, wojew. wileński

w „nowym theatrum" zakwaterowała

się trupa niemiecka i wystawiła

Les Femmes savantes i Gnarolka

to których tłumaczone pomysły Homer i Molier

Sganarelli i inne sztuki Moliera

a nadto jeszcze

Franciszka Radziwiłł (brygadyr ko.

Mich. Radziw. księga a nadto pierwsze

w molelacie dla piel-

narich)

zamożnego

pracowite i [illegible]

ogrzewają się. Komory ich są także wcale żywe, zajmu-

— bo wszystko Niemcy ta otrzymała w

jaśle i porządku,

Sekretarz Dyalogów i może [illegible] o [illegible]

[illegible] pola. Niemcy [illegible] [illegible] Dyalogu.

Teatr przedstawiała być czynny przeczasowo na czasów

[illegible] i przed wygnaniem [illegible] [illegible]

253 17

Ossoliński Jerzy 49

Ossoliński Zbigniew 8

Ostrowski Walerjan 34

Owdynek 34 odstęp

Paryż 3, 37, 63, 99

Paschalis Jeremiasz 28

Pasek Jan 45

Perillo aktor 86

Perugia 26

Petrarka Franciszek 28

Pettinelli Kajetan 96

Pfoerten w Saksonii 107

Piasecki Paweł 15

Teatr w Żółkwi

<u>Teatr w Żółkwi</u> założono r. 1753, gdy
Żółkiew była w posiadaniu hetm. Radzi-
wiłła: W zamku urządzono ~~na nowo~~
nowy teatr i wystawiono ~~na nim~~ ope-
retkę włoską. Jest to otwarta sala
teatr., [illegible] przestała z [illegible] pobudów z hetm. i Radziw.
~~Rzeczy~~
(Dziennik hetm. Radziw. i Karola
rozporządz. gospodar., ~~[illegible]~~ [illegible] notatnik
prywatnych.)

gonna w feltaczegu [illegible]

niezwykle ciekawe intermedyum dramatowe z licznemi
organami pt. Nikola Taillaciogni bogaty wszystkich)
nie jest jednak rozwiązaniem na ale wszystkich stosunków
wymienić i. nawet figury przebiegłego Trappoli,
znanego z neapolitańskiej commedia dell'arte (Sche-
rillo M., La Commedia dell'arte, Torino 1884 str. 122). Teatr

255 19

Putaire 98-103

Pułtusk 12

Putz Jędrzej 85 odstęp

~~Quanz Jan Joachim 64 odstęp~~

Racine Jan 64, 81

Radwański Andrzej 65

Radziwiłł Albrecht 38, 40

Radziwiłł Hieronim 85

Radziwiłł Hieronim II 96

Radziwiłł Karol 72, 79, 95-98

Radziwiłł Maciej 96-97

Radziwiłł Michał 72, 74-78, 80, 86

gra Boltyga szczelnie wypadła, że się wszyscy za boki
brali. Przedstawienie dano pod wieczór w stodole, której
ściany kortkami [illegible] i [illegible] tak jasno, jakoby
we dnie przechadzał się. Oryginalnym [illegible] [illegible],
było zakończenie, kiedy okazała się cyfra pańska w [illegible]
i wstęgi przystrojona i osoba w [illegible] z własnym [illegible]
wygłosiła panegiryk okolicznościowy i wszystka [illegible]

przyszło jej do głowy grać komedję i wyrzekła, i być ma-

koło, przebrane gospodynie jak [illegible] [illegible] [illegible]

łatr, wypisawszy komedję [illegible], tłumaczona z

~~[illegible]~~

Czartoryskiego. Ja byłam jedyną z obserwatorów, pan Mal-

czewski drugim; gospodyni Arymena podobno; sam gos-

podarz podjął się być suflerem. W scenie, w której oświad-

czenie miłości swojej czyni Celimenie Arymena, stojąc przy

257 21

Przedstawienie w Brzeżanach 3

Teatr

~~przedstawienie~~ w Brzeżanach na dobrym u Trembecka

[illegible]skiego, strażnika w. kor. i starosty nowogrodzk. odbyło się

27 lutego 1787 r. na urodziny żony jego Kunegundy z San-

guszków, marszałkowej w. litew., która zabawiała [illegible]

luru i Hamnięta Massillona na polskie (Opis. Pubawy

roku 1888 III. 85). Dano drama pasterskie pt. przesąd [illegible]

Estr. Bibl. IX. 552

... Gutkowska ...

(22) 9

stwierdzić zbliżenia słowne, tak bezsprzeczne w utworze autora polskiego pojawiają się mogły i) Lord. But I am doubt-ful of your modesties, | Lest over-eyeing of his odd behaviour | You break into some merry passion (The Comedies of Shakespeare Everyman's Library 575). – Polonista, jeno tłu-

wyd. Bernacki'e w bibl. prz. tego

tego streszcza, bywa tu we zwrotach (w. 315): 2) Sly. Or do I dream? or have I dream'd till now? | Upon my life,

[illegible] (...) [illegible] Cóż jest? czy śnię?

rozwiął balet stołeczny (Bogusławski I, 50, 100, 121) Bu-

[illegible] teatr Tyzenhauza rachował r. do dziś dnia w

Grodnie (Słown. geogr. II, 831)

R 1777 był ~~[illegible] teatru~~ w [illegible] za przedstawienia Józef [illegible], mając polską

[illegible]. pan patriota pokazywał mu wszystkie nowe zakłady

pokazywał w [illegible], wszystko z [illegible] Grodna i z [illegible],

wyjął nazwisko swej szkoły dramatycznej sceny, ma na za-

Akcja odbyła się w tej Komedji za ~~pół na krześle~~

w całe życie. Krzesło wyprowadza nas odrazu w rażące

domowe spokojnie i odbyło się wdzięcznie. Spokojnym a równo

z pewnym wdzięcznością preparatu (I.12) spokojnej

wypracować dziesięć minut i nie [illegible] nie potrzebnie,

oprócz kilku drażków i komplementów. Przypomniałem

odbyło doskonale z życia wzięty, bo podobne certowanie

widzimy małżeństwami, rodzinnie starszego typu, można

261 25

Teatr w [illegible] 11

Teatr w [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible], syna Józefa Wojciecha

Bogusławskiego (1789–1813) był

[illegible] domowym, z końcem XVIII w.

grywała w nim „[illegible]"

[illegible] (Bogusławski, I. 174)

z powagą. W ustawie przyjmowała [illegible] i [illegible]

wystarczy a po [illegible] gryzamo [illegible] z [illegible] [illegible]

(Jam [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] II, 316, III, 391)! Teste

w parku [illegible] do [illegible] (O. [illegible]) [illegible] po

[illegible] do [illegible] [illegible] 5 [illegible] Nr. 30 st. 21)

[illegible] [illegible] [illegible]

~~238~~
263

od nowej karty

Treść.